
· ГАНС ШМИД ·
ТЕХНИКА
АНТИЧНОЙ
ФРЕСКИ И
ЭНКАУСТИКИ





ГАНС ШМИД • ТЕХНИКА АНТИЧНОЙ ФРЕСКИ и ЭНКАУСТИКИ



ГАНС ШМИД

ТЕХНИКА АНТИЧНОЙ ФРЕСКИ И ЭНКАУСТИКИ

Труд Шмида, издаваемый Изогизом в переводе художника А. Н. Тихомирова, интересен уже тем, что освещает почти незатронутые в нашей специальной литературе вопросы античной фрески, и в особенности энкаустики (живописи горячими в основном красками). Вместе с тем работа Шмида проливает свет на вопрос о наружных росписях зданий, связанный с монументальной пропагандой, на необходимость которой указывал в свое время Ленин в беседе с Луначарским.

Беспримерное в истории мировой культуры развитие социалистического архитектурного строительства и сопутствующего ему художественного оформления делает сейчас книгу Шмида особенно актуальной и интересной.

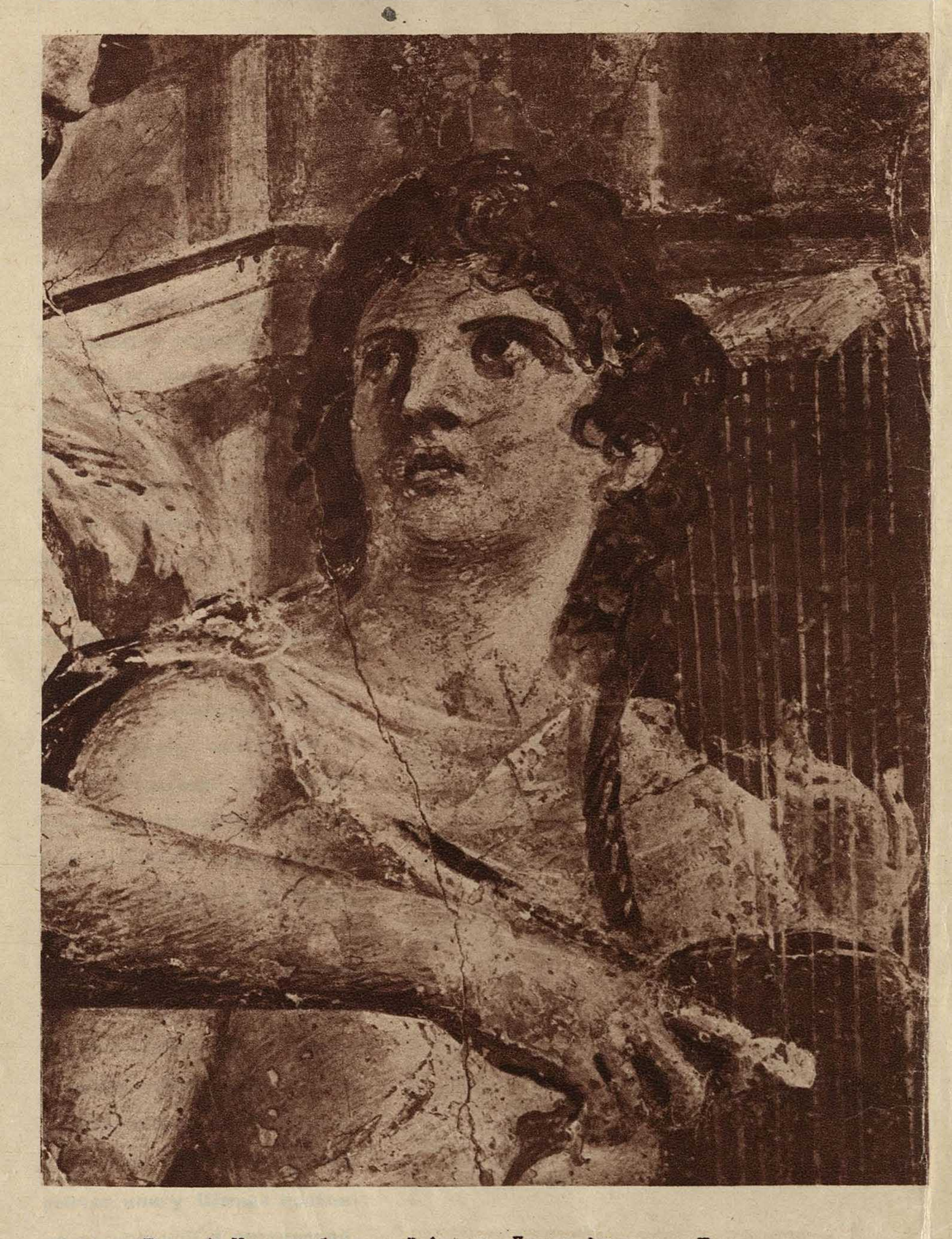


Рис. 1. Хирон, обучающий Ахилла. Деталь фрески из Геркуланума.

ГАНС ШМИД

ТЕХНИКА АНТИЧНОЙ ФРЕСКИ И ЭНКАУСТИКИ

ПРЕДИСЛОВИЕ проф. Н. М. ЧЕРНЫШЕВА

ПЕРЕВОД А. Н. ТИХОМИРОВА

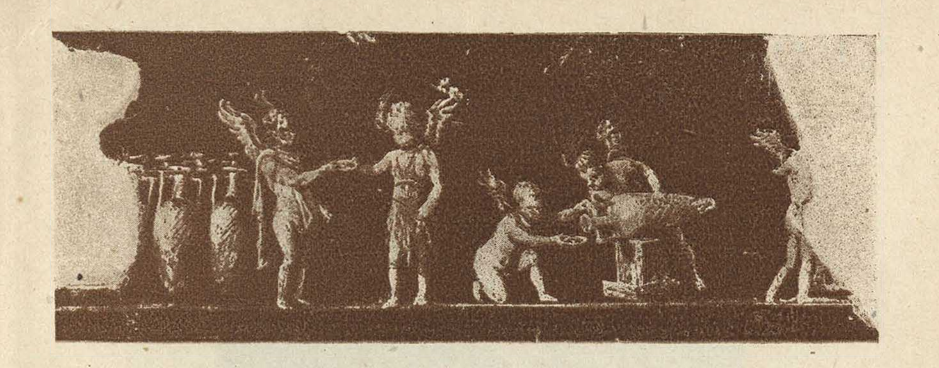


ОГИЗ ◦ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ◦ 1934

РЕДАКТОР Я. О. ЗУНДЕЛОВИЧ

МАКЕТ И ОФОРМЛЕНИЕ Б. СОМОРОВА

Отпечатано в количестве 3000 экземпляров в 16-й типографии ОГИЗа РСФСР треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный, 9. Иллюстрации на отдельных листах отпечатаны способом меццо-тинто в 1-й Образцовой типографии, Москва, Валовая, 28. Формат бумаги 62×88, 1/16. 11 п. листов. В одном печатном листе 37600 тип. знаков. Сдано в набор 22/III 1934 г., подписано к печати 28/VII 1934 г. Уполном. Главлита Б 38276. Изогиз № 6734. Заказ № 309.



СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ПЕРЕВОДУ



Беспримерное в истории мировой культуры развитие социалистического архитектурного строительства и сопутствующего ему художественного оформления ко многому обязывает кадры советского изофронта, которые должны принять на себя всю ответственность за этот богатейший участок монументальной пропаганды.

Очередные объекты оформления такого масштаба, как Дворец советов, указывают советским художникам на необходимость встретить эти грандиозные живописные и оформительские задания во всеоружии технических знаний.

Несмотря на значительное обогащение в послеоктябрьский период оригинальной и переводной литературой по вопросам техники и технологии, этот участок нашего изофронта все же

надо признать отстающим. Дело в том, что у нас нет еще таких искусствоведческих кадров, которые, наряду с вопросами идеологического и стилевого порядка, пытались бы серьезно овладеть хотя бы основными знаниями техники и технологии живописи.

Не нужно забывать, что изучение искусства может быть диалектически плодотворным лишь в полном его объеме. Иначе это изучение будет или легковесным, или ошибочным и не сумеет извлечь из культурного наследия прошлого тех ценностей, которые могли бы быть использованы для подъема советского искусства на более высокую ступень, для мощного, полнокровного расцвета социалистического реализма.

К числу трудов, могущих содействовать вышеуказанной роли, с полным правом можно отнести ценное исследование Ганса Шмида «Enkaustik und Fresko auf antiker Grundlage», над переводом которого так удачно потрудился художник А. Н. Тихомиров, автор известной монографии о Курбэ.

Труд Шмида интересен уже тем, что он освещает почти незатронутые в нашей специальной литературе вопросы античной фрески и в особенности энкаустики. Он не является руководством для начинающих, это—толково и убедительно изложенное исследование, освещающее некоторые спорные вопросы наиболее обаятельной техники античного мира.

Подтвержденная личными опытами автора, книжка эта явится настоящим подарком для живописца, она будет весьма полезна и для скульптора монументалиста, а также включающего в свои проекты художественное оформление архитектора.

Знакомство с техникой древнерусской фрески, неизвестной автору рассматриваемого труда, многое раскрывает в понимании фрески античной и надо подчеркнуть, что его выводы во многом совпадают с техникой древнерусских мастеров.

Можно оспаривать автора в той части его предисловия, где он говорит, что развитие искусства не всегда совпадало с блестящим развитием техники. Если автор считает, что в относительно упадочный эллинистический период техника была на большой высоте, то в предшествующий период максимального расцвета греческого искусства она могла быть еще значительнее и выше. На столь огромном расстоянии, отделяющем нас от античного искусства, нельзя что-либо утверждать с полной определенностью.

Нечего и говорить, насколько прав автор в своей полемике с Бергером о пуническом воске, а следовательно, основных

принципах энкаустики. Отсюда, казалось бы, недостаточно внимания уделяет он (подтверждающему его точку зрения) исследованию Кайлюса, еще в 1733 г. догадывавшемуся о необходимости нагревания самой доски.

При значительном использовании имеющихся литературных источников об энкаустике, досадно отсутствие упоминания о труде русского ученого Д. Айналова [1], обратившего внимание на исключительную тонкость доски как фаюмских портретов, так и киевских энкаустических икон, вызванную необходимостью ее нагревания.

Нельзя также согласиться с автором в его рассуждениях о новейших достижениях химии.

«Не современная химия приостановит разрушение, но античная техника»...,—говорит Шмид, сокрушаясь о быстром разрушении позднейших облицовочных материалов и скульптуры. И далее: «Несмотря на все большие успехи химии, картины, изготовленные введенными химией современными средствами живописи, до такой степени потрескались, потемнели, завуалированы, что уже спасены быть не могут».

Нам очевидно, что в этом вина не химии, а неумелое ее использование, с одной стороны, с другой стороны—алчность капиталистических фабрикантов, игнорирующих запросы искусства и насущные интересы художников. Объясняется это также полнейшим незнанием (преобладающей массой художников) своих живописных материалов. Надо представить себе, чего достигли бы античные мастера во всеоружии современной науки, если принять во внимание, что они были образованнейшими людьми своего времени. Со стороны постановки данного вопроса также надо всемерно приветствовать выпускаемую книжку Шмида.

В заключение нужно указать на главное значение труда Шмида, проливающего свет на самый больной вопрос монументалиста, а именно—вопрос о *наружных* росписях.

Описывая историческую беседу В. И. Ленина о монументальной пропаганде, т. Луначарский приводит такие слова Владимира Ильича [2]:

«*Вы помните, что Кампанелла в своем „Солнечном государстве" говорит о том, что на стенах его фантастического социа-*

---

[1] «Журнал Министерства народного просвещения», ч. 15-я, 1908 г., май, СПБ.

[2] «Литературная газета», № 4—5, от 29/I 1933 г.

листического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство,—словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же».

С какою мудрою осторожностью высказывается далее Владимир Ильич в цитируемой беседе: «Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла, вот почему я говорю главным образом о скульпторах и поэтах».

И действительно, при переходе к наружным росписям специалисты не перестают изыскивать новые способы живописи, устойчивые в условиях атмосферного воздействия, в ряду которых за последнее пятидесятилетие выдвинут способ кеймовской минеральной живописи.

Теперь, в случае освоения способа энкаустики, техника советской монументальной живописи обогатится еще одним прочнейшим и высококачественным способом для наружных росписей. Она не боится ни солнца, ни соленой воды, ни ветров,— говорит Плиний об энкаустике, и это его утверждение не может быть опровергнуто современной наукой.

Проф. Н. Чернышев



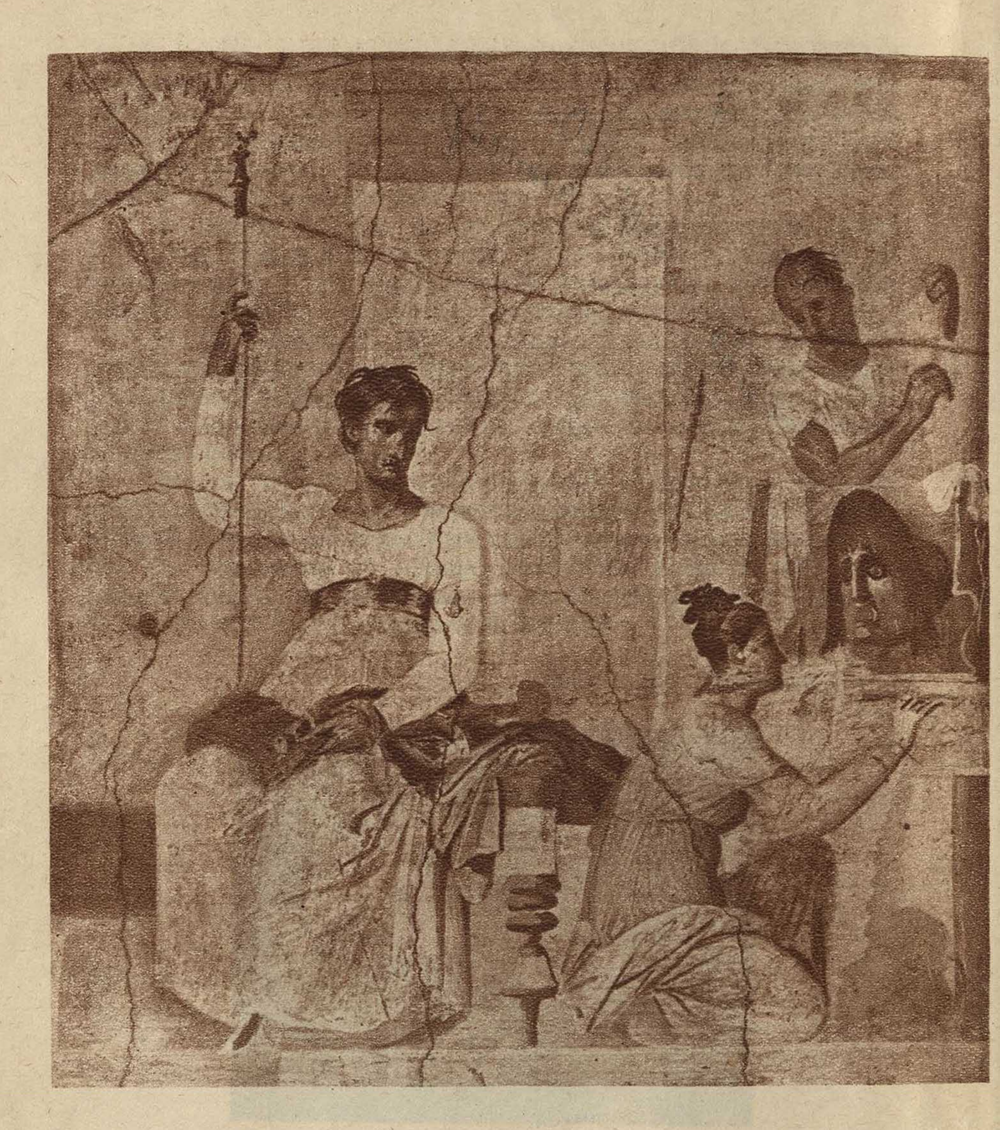
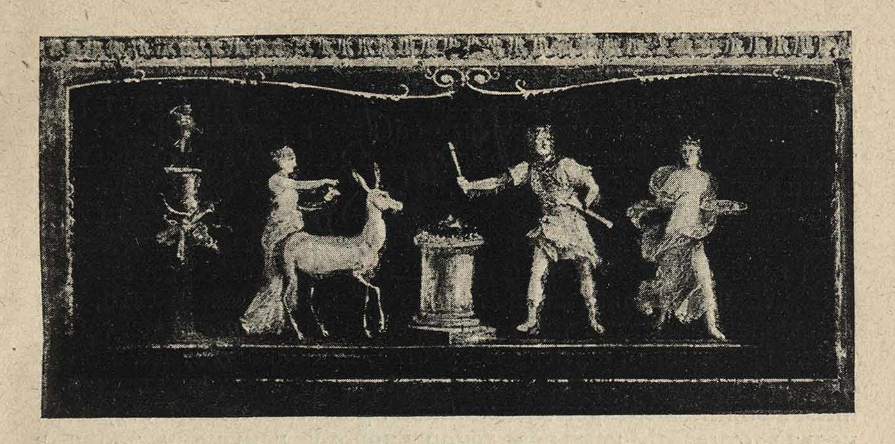


Рис. 2. Театральная сцена. Помпейская фреска.



ПРЕДИСЛОВИЕ

Город изысканнейшей роскоши и пышных насаждений, Помпея, благодаря ряду раскопок за время, начиная с 1748 года, медленно восстала из засыпавшего ее праха в блеске красок, вызвавшем величайшее изумление и восторг всего культурного мира. Она дает единственную в своем роде по своей ясности картину декоративного искусства последней поры республики и раннего императорского Рима. Она показывает нам ремесленную технику декоративной живописи в образцах, совершенство которых казалось до сих пор необъяснимым и вызвало длительный и упорный спор о характере этой техники.

В предлагаемой работе должны быть по возможности освещены и разрешены под углом зрения техника, с учетом по-

следних достижений исторического и химического исследования, все спорные вопросы, подвергавшиеся дискуссии вплоть до последнего столетия. Должно быть показано, что ключ к разрешению загадки лежит главным образом в ремесленной подготовленности живописцев того времени, в совершенстве владевших всеми отраслями своей техники, причем они точно знали, какое из бывших в их распоряжении технических средств надо применить в том или ином случае, чтобы достигнуть поставленной цели наиболее легким и хозяйственно выгодным способом.

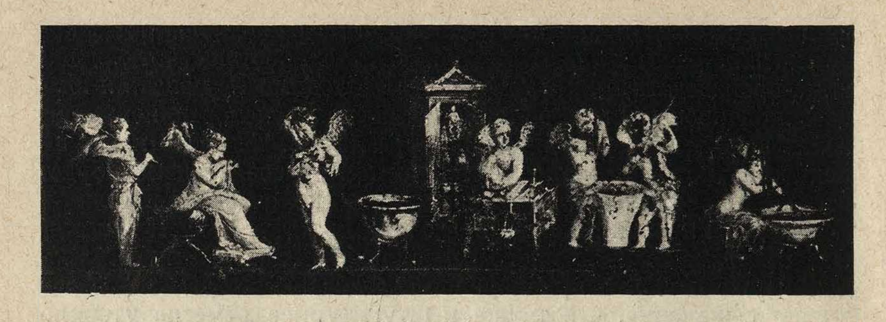
Столь изумляющая живопись Помпеи—пример того, что высочайшее развитие техники отнюдь не обусловливает собою также высочайшей ступени искусства, как такового. Напротив, искусство того времени питалось лишь неустанным копированием великих шедевров художников прошлых столетий. Правда, нельзя отказать как раз декоративному искусству эпохи в больших способностях к изобретению новых орнаментальных мотивов и других небольших композиций. Но искусство и ремесло пали до степени послушных рабынь роскоши у жадных до наслаждений цезарей и богачей Рима. Декоративные моды, возникавшие из желания видеть вокруг себя все новые виды живописи, быстро сменяли одна другую. На протяжении всего двухсот примерно лет мы видим четыре быстро последовательно сменившихся моды. Эти постоянные перемены давали живописцам лучший и наиболее благоприятный повод к тому, чтобы довести технику своего ремесла до высшей степени совершенства и испробовать на опыте разнообразнейшие красочные вещества, вплоть до малейших оттенков. И это в тем большей степени, что при каждой новой росписи штукатурка сбивалась целиком и наносилась заново. Таким путем техника живописного ремесла в Помпее достигла высоты, которой искусство и ремесло должны лишь удивляться и к которой мы должны стремиться, потому что именно нашему искусству нехватает ремесленных знаний и навыков. Этим объясняется быстрое разрушение многочисленных картин современных мастеров. Наиболее значительная часть картин Марэ, Гайдера и ряда других художников с именем находится сейчас в состоянии, которое позволяет с уверенностью утверждать, что они вскоре, в силу заложенных в них причин, в ближайшее время придут в разрушение. Также прерваны и ремесленные традиции.

Широкий расцвет красочной индустрии наводнил художественный рынок крикливо рекламируемыми красками и растворителями, перед которыми художники чувствуют себя беспо-

мощными и несведущими. Неоднократные разочарования и повреждения работы с достаточной убедительностью учат художника-производственника тому как необходимо ему знать и владеть живописными материалами и приемами, которые испытаны веками, но теперь утеряны нашим ремеслом. Та часть промышленности, которая относится к ремеслу сознательно, будет всегда приветствовать и поддерживать его оздоровление.

Следы прежних испытанных техник то тут, то там заметны еще в приемах живописного ремесла, но источника живой традиции уже нет. Это прискорбное обстоятельство тем более вызывает сожаление, что также и штукатурное ремесло утеряло необходимое понимание соответственных процессов покраски или подготовки грунта, и к необходимой для фресковой росписи чистой извести бесцельно и беспланово, часто в силу привычки, примешивают различнейшие сорта цемента.





ВВЕДЕНИЕ

Попытка Эрнста Бергера проработать в трех томах (I т.—Живописная техника древнего мира, II т.— Живописная техника средневековья, III т.—Техника фрески и сграффито) всю историю техники живописи, от древности до братьев Ван Эйк, была отважным начинанием. Необходимо было разобраться в чрезвычайно многочисленных, часто очень недостаточных по содержанию, неясных и спорных источниках, а также занять определенную позицию в борьбе мнений и спорах по толкованию отдельных вопросов. Трудности увеличивались также благодаря тому, что сам Бергер не был ни химиком, ни филологом, чего, впрочем, от него, как от художника, и трудно было требовать; ему приходилось полагаться на своих сотрудников, покровителей

и друзей, имевших филологические и химические познания; возникшая в связи с этим обширная переписка должна была если не затруднить, то все же существенно увеличить работу. Бергер полностью отдавал себе отчет в трудностях такой совместной работы. В своем введении к «Технике живописи древности» он пишет следующее: «Иногда нехватает письменных источников, иногда недостаточны результаты раскопок (находки и связанные с ними заключения химиков. Но даже в наиболее благоприятном случае, когда налицо все три предпосылки, возникают новые трудности благодаря различию во мнениях тех, которые, казалось бы, являются единственно компетентными специалистами для решения того или иного вопроса. О каком-нибудь трудно понятном месте текста Витрувия или из-за фразы Плиния, которая—благодаря своей краткости—допускает разное толкование, или о каком-нибудь темном для нас техническом выражении древних приходится искать объяснений у археологов и филологов, обладающих помимо грамматических знаний еще и пониманием существа трактуемого предмета. Но тут мы нередко встречаемся с различными объяснениями, которые подкрепляются, казалось бы, одинаково основательными соображениями. В других случаях объяснение, даваемое литературоведчески научной консультацией, не совпадает с тем смыслом, который хотел бы в нем найти технически опытный художник для подтверждения спорным текстом своего особого мнения; при некотором упрямстве он рискует извратить слова с тем, чтобы использовать их для своей цели».

К этому присоединялись еще многочисленные и длительные опыты во всех областях обсуждаемых им живописных техник, опыты, которые Бергер проводил с чрезвычайным упорством и прилежанием для того, чтобы достичь в технике живописи тех же результатов, что и древние, и этим доказать, что его основанные на источниках научные выводы являются единственно правильными.

Не приходится удивляться тому, что человек, работавший с таким воодушевлением, самопожертвованно и неустанно повторявший свои опыты до тех пор, пока ему не казалось, что он нашел правильное решение, отстаивал свои взгляды с упорством, граничившим часто с упрямством.

Ряд противников появился после опубликования его труда, и с особенной силой оспаривался его взгляд на помпейскую живопись, на пунический воск и энкаустику. К сожалению, полемика велась с обеих сторон в формах настолько острых, что

она лишь мешала спокойному и деловому обсуждению спорных вопросов и принесла вред начинавшемуся тогда подъему живописно-технического движения.

Бергер предвидел эти бои, когда он в упомянутом введении писал: «Возражений будет много; если они будут делового характера, я постараюсь извлечь из них урок, чтобы приблизиться к истине. Пока я не был избавлен и от нападок личного характера, которым не должно быть места в научном споре».

Эти прискорбные разногласия и споры повредили всему живописно-техническому делу, так что Вёрман, например, в своем последнем издании истории искусства пишет: «До сих пор все эти изыскания по живописной технике древних не дали бесспорных результатов, несмотря на то, а может быть благодаря тому, что в них приняли участие за или против друг друга филологи, археологи, химики и художники».

Пфуль в своем прекрасном труде «Живопись и рисунок греков» (1923, § 660) говорит следующее: «Еще меньше, чем о школах, знаем мы о технике (греков). Все старания художников и химиков не пошли дальше нескольких основных положений. В отдельных же частностях неясность столь велика, что возник безнадежный спор».

Спор этот, однако, не так безнадежен.

Именно, благодаря резко противопоставленным мнениям противников были отовсюду собраны доказательства в пользу и против определенных утверждений, доказательства, которые много дали для окончательного понимания спорных вопросов в области живописной техники древности. За Бергером необходимо признать ту заслугу, что он поистине с трудолюбием пчелы, в живейшем общении с химиками и филологами, собрал огромный научный материал.

Как живописец, на основе своих опытов, он порою, может быть, и попадал на ложный путь и упорствовал в том или ином предвзятом мнении, но это нисколько не умаляет ценности того, чего он достиг упорнейшим трудом.

Нижеследующее изложение можно рассматривать как продолжение недавно появившейся бергеровской «Техники живописи древних»; оно имеет в виду, на основе тридцатилетнего технического опыта, главным образом в области фрески и энкаустики, а также на основе длительного и углубленного художественно-исторического изучения античных подлинников, объективно изложить заблуждения отдельных участников спора, чтобы внести, наконец, ясность в спорные вопросы.

Это поможет как живописи, так и археологии и истории искусства. Работа будет иметь свои недостатки, и я буду благодарен за их выяснение.

Когда Бергер приступил к обработке своего труда о живописной технике древних, перед ним были две спорные области, в которых в течение столетий ряд любителей искусства во всеоружии знания античных писателей Плиния[1], Витрувия[2], Диоскурида[3] и др., всеми средствами ума, фантазии и остроумия вел ожесточенный идейный спор о различных техниках древности. Ибо с самого Возрождения к художественной практике древних проснулся такой интерес, что стало настоятельно необходимо заняться ею углубленнейшим образом. Художники, любители, а также и филологи с величайшим усердием изучали эту чрезвычайно трудную проблему. Первые делали живописные опыты в якобы античной манере с тем, чтобы ввести в практику эти будто бы античные приемы живописи;

---

[1] Здесь разумеется Кай Плиний Секунд Старший. Род. в 23 году н. э. в Комо, в Верхней Италии. Участвовал в походах у Северного моря, у Эльбы, в Бельгии и на Дунае, был прокуратором в Испании. Командовал мизенским флотом при Веспасиане. Во время пребывания его в этой должности произошло извержение Везувия в 79 г. н. э., засыпавшее Геркуланум и Помпею. Подъехав на судне слишком близко к месту катастрофы, чтобы лучше наблюдать грозное явление природы, он погиб жертвой своей любознательности.

Основной труд «Historia naturalis»—энциклопедия научных знаний древности. В 33—37-й книгах ее говорится о неорганической химии и ее приспособлении к потребностям человека, между прочим, о красках для живописи и самой живописи. Значение труда огромно. Плиний ссылается на 327 греческих и 346 римских писателей. *Прим. перев.*

[2] Марк Витрувий Поллион (Marcus Vitruvius Pollio)—римский зодчий и инженер, живший во времена императора Августа.

Сопровождал Цезаря в его походах в Галлию, Испанию и Грецию в качестве соорудителя военных машин. Приблизительно в 16—13 гг. до н. э. написал обширный трактат «De architectura» в 10 книгах, из которых до нас дошли первые 7 и отрывок 9-й. Сопровождающие труд чертежи и рисунки утеряны. Автор, повидимому, не изучал самолично памятников греческой архитектуры.

Труд Витрувия—единственный, принадлежащий древнему писателю литературный источник о строительном искусстве и архитектуре классической древности. Издан впервые в 1487 г., затем в 1511 и следующих годах. На русском языке впервые по французскому переводу издан Академией наук, архитектором Баженовым, в 1792—1797 гг.

В 1934 г. появится в издании «Academia». *Прим. перев.*

[3] Диоскурид—греческий врач; жил в I веке до н. э. Путешествовал, следуя за римским войском, и собрал огромный запас наблюдений и опытов относительно лечебных трав. Основная работа «De materia medica». *Прим. перев.*

филологи пытались с применением всего филологического аппарата найти на основе отдельных античных текстов, касавшихся живописи и других художественных техник, путь к тому, чтобы специалисты-практики могли бы снова правильно применять те античные технические приемы, выдающаяся прочность которых была доказана прекрасно сохранившимися произведениями. Дилетанты, зачастую фантазируя, порою давали ту или иную хорошую мысль.

Одной из упомянутых спорных областей был вопрос о том, в какой технике выполнены стенные росписи Помпеи, вторым предметом спора был вопрос об античной энкаустике.

Вазари рассказывает, как Джиованни да Удине и Рафаэль с величайшим увлечением изучали так называемые гротески [1]. В жизнеописании Джиованни да Удине того же Вазари упоминается о его стараниях воссоздать античную штукатурку; Вазари описывает все опыты Джиованни да Удине в этом направлении. На этом подобии античного грунта были написаны лоджии Льва X. Существует предание, будто Рафаэль, создававший прелестные украшения пилястр этой лоджии, лучшего произведения Джиованни да Удине, приказал засыпать термы Тита, чтобы лишить потомство возможности сравнить подражание с подлинником. Много других художников старательнейшим образом изучало античные техники; можно даже сказать, что не было ни одного выдающегося художника Возрождения, который бы этим не занимался.

С художниками соревновались филологи, и не было такого издателя Плиния или Витрувия, который бы не пытался проявить своей проницательности в толковании тех мест, которые относились к технике. Уместно задать себе вопрос, как же это возможно, что с XVI века до наших дней в отношении текстов, касающихся техники, до сих пор длится спор, который доныне не привел (и не мог привести) ни к какому окончательному решению. Независимо от того, что часть текстов передана неполно, а часть испорчена, и предположения о том, как они читались в подлиннике, имеют слишком гадательную и зыбкую основу для того, чтобы на них строить дальнейшие выводы, мне хоте-

---

[1] «Гротески»—фантастические узоры, живописные или лепные декоративные мотивы, представляющие причудливое сочетание растительных, животных и орнаментальных форм, масок, предметов и т. п. Название «гротески» происходит от того, что подобные украшения были впервые обнаружены в XV и XVI вв. в Риме в засыпанных землею залах древних римских дворцов и бань (подземных «гротах»). *Прим. перев.*

лось бы здесь указать на одно обстоятельство, важность которого, насколько я знаю, до сих пор достаточно еще не учитывалась; в самом деле, античные писатели, будь то Плиний, Витрувий или другие, не были знакомы с техникой настолько, чтобы действительно по-деловому и углубленно описать приемы отдельных техник и чтобы на основе их описания можно было бы действительно писать. Витрувий, архитектор и строитель, разумеется, мог ясно и подробно описать изготовление античного «текториума» с такой степенью ясности, что мы можем его восстановить в любое время, но при описании живописи он оказывается несостоятельным, так же как и другие писатели. Нигде ни он, ни кто-либо другой не дают ясного описания того, как на самом деле выполнялось художественное произведение в той или иной технике[1]. Достаточно просто объясняется это тем, что они не были посвящены художниками во все подробности ремесла с той полнотой, которая необходима для действительно исчерпывающего описания.

Витрувий неоднократно повторяет оговорку: «*поскольку это в пределах моих сил*». В 6-м отрывке введения к 6-й книге он говорит еще яснее: «Художники сообщали свои знания лишь своим детям и родным». Это сохранение строгой тайны в отношении отдельных сторон знания или искусства велось еще с Древнего Египта. Нам известно, что египетские жрецы, которые 4000 лет были хранителями всех математических и даже всех общенаучных знаний, а также и художественной техники, не доверяли своих знаний папирусу. Это подтверждает и Климент Александрийский, подчеркивая, что «мертвые буквы далеко не лучший способ сохранить тайну». «Из этих же соображений,—говорит Плутарх,—пифагорейцы не записывали своего учения в книгах, но хранили память о нем в сердцах достойных учеников, путем воспитания и обучения. Очень замечательна формула присяги Гиппократа, показывающая, как представители науки и искусства обязывались к строгому сохранению тайны. Обладавшие тогда химическими познаниями врачи были в тесной связи с живописцами; это мы видим хотя бы из того, что св. Лука, патрон художников, считался одновременно и врачом и живописцем; мы имеем также ряд античных текстов, указывающих на то, что ряд предметов употреблялся одновременно и художниками и врачами.

---

[1] Бергер сам говорит о Витрувии: «О том, как выполнялась картина согласно требованиям искусства, нет никаких указаний».

Эта строгая тайна технических знаний сохранялась также и в средние века, например, в ключе-шифре мастерских «Тайна строительных хижин». Технические знания были абсолютно секретны и наследовались согласно строгой традиции. У нас есть сведения, что ремесленник, занимавшийся какой-либо одной технической работой, передавал эту технику лишь своему сыну; если же не имел сына, уносил ее с собою в могилу.

Итак (мы подчеркиваем это здесь еще раз), до сих пор не указывалось достаточно убедительно на то, что античные писатели сами были недостаточно осведомлены художниками для того, чтобы быть в состоянии ясно написать, как выполняется та или иная живописная техника. Этим легко объясняется то, почему в течение столетий попытки филологов и других толкователей соответствующих античных текстов не привели ни к какому ясному результату, так как у самих античных писателей не было знания тех технических секретов и преимуществ, которые были необходимы для достижения определенной живописной задачи.

Это утверждение, однако, отнюдь не имеет в виду снизить значение античных писателей. Напротив, мы не можем не быть благодарными Витрувию, Плинию, Диоскуриду и другим писателям, которые то тут, то там включали в свои писания ту или иную фразу, бросающую свет на вопросы техники. Мы должны с удивлением восхищаться разносторонности их духа. В особенности у Витрувия, но также и других античных писателей, достойно изумления, с какою ясностью, краткостью и остротой выражения описывают они технические вещи тогда, когда сами достаточно с ними ознакомлены; с исключительной проницательностью они стремились непрерывно наблюдать самолично технические процессы, расширяя свое практическое знание. Во многих технических вопросах мы ушли бы дальше вперед, если бы еще точнее держались буквального смысла текста и не допускали гадательных толкований и домыслов.

Как и раньше, так и впредь почетной задачей филологов будет восстановление—с напряжением всех сил—чистоты подлинного текста античных писателей и очищение этого чистого золота от наносных шлаков.

Но со стороны техников делались попытки вычитать из этих античных текстов или вложить в них путем толкования больше смысла, чем античные писатели хотели или могли в него вложить.

Античные писатели передали нам из мрака древности, из ушедшего мира так много, что мы в основных чертах осведом-

лены также и о технике живописи. Большего они не могли и не хотели дать. Было ошибкой и Возрождения и нашего времени пытаться выжать из античных текстов и слов решение чисто технических вопросов.

Попытки последних столетий разрешить важнейшие вопросы античной живописи *на основе уцелевших текстов* потерпели крушение. Мы имеем лишь намеки, высокую ценность которых не следует недооценивать, но это отнюдь не точные описания технических процессов; впрочем, даже и такие описания не дали бы нам достаточной ясности.

Великий Апеллес написал несколько книг о своем искусстве, «но в отношении техники он сохранил кое-что в тайне, по крайней мере никто не мог воспроизвести изобретенного им своеобразного лака, который отражением света повышал ясность краски и одновременно—издали—незаметным темным сиянием смягчал слишком яркие краски» (Бергер, стр. 54).

Во всяком случае как в познании античной техники живописи, так и в хозяйственном ее использовании можно было бы уйти много дальше вперед, если бы вместо филологических изысканий или, по крайней мере, наряду с ними, пошли бы по другому пути, а именно по пути *широко поставленного опыта и сравнения достигаемых результатов с сохранившимися образцами античного искусства в отношении их качества.*

Я делаю упор на *широкой* постановке опытов, ибо опыты с небольшими живописными плоскостями слишком легко ведут к самообману.

Возможность удовлетворительного и сообразного всем требованиям сопоставления будет налицо лишь в том случае, если с величайшей тщательностью и старанием, на основе точно описанного античными писателями грунта, будут покрыты исследуемой античной техникой *большие живописные плоскости.*

Сравнение по линии *качества* античных остатков с новой живописью, произведенной на античной основе, есть лучший метод испытания.

Основной целью настоящего труда является для меня задача, на основании моего тридцатилетнего опыта, найти решение в споре Бергера с Кеймом и его сторонниками, причем найти решение не на основе остроумных соображений или логических выводов, но главным образом на основе практического технического опыта в больших собственноручно выполненных произведениях в технике фрески или энкаустики. Надо будет точно изложить и проанализировать все моменты, говорящие

в пользу или против взглядов обеих сторон. Эти рассуждения будут существенно важными для всех интересующихся техникой живописи, так как здесь подвергнутся обсуждению все важнейшие вопросы, связанные с обеими техниками, о которых так редко пишут или говорят. Как бы то ни было, для успешной дальнейшей практической работы чрезвычайно важно внести в этот вопрос ясность и покончить с чувством неуверенности и ощущением, будто вопрос об античной технике живописи вообще неразрешим.

Разрешение в настоящий момент этих вопросов, которые подняты уже больше 200 лет назад, сейчас, когда цветное оформление домов снаружи и внутри особенно распространяется, имело бы также и величайшее *хозяйственное значение*.

Необходимой задачей предлагаемой работы является поэтому, с одной стороны, описание техники фрески, которая основывается на античном опыте и относительно которой имеется ряд существеннейших заблуждений, а с другой стороны— описание техники энкаустики, о которой известно чрезвычайно немного, и обоснование значения ее в наше время тем кругам широкой общественности, которые интересуются ею по своей профессии. Ценность такой работы будет ощущаться в равной мере как художниками, так и ремесленниками, но и простой маляр и штукатур, если он захочет остаться на высоте своей задачи, не сможет пройти мимо этих сведений без внимания.





ОБ АНТИЧНОЙ СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Когда Бергер в своем труде подошел вплотную к спорным вопросам помпейской живописи, положение спорящих сторон схематически было следующим.

После Возрождения, когда впервые углубленно подошли к изучению античной стенной живописи, было высказано (особенно издателями и толкователями Витрувия и Плиния) мнение, что найденные античные стенные росписи являются энкаустическими. Обосновывалось данное мнение тем, что, во-первых, эти росписи отличались той хорошей сохранностью и удивительной прочностью, которую античные писатели приписывали именно лишь энкаустике, и, во-вторых, они имели зеркально гладкую поверхность без всякой зернистости и в этом

отношении были совсем не похожи на фреску более позднего времени. Но наряду с этим мнением слышались голоса, которые с уверенностью утверждали, что мы имеем здесь дело с фресками; некоторые, наконец, полагали, что налицо имеется живопись темперой, и приводили ряд оснований в подтверждение своего мнения. В этом смысле высказался Каркани в первом томе издания Геркуланской академии об античных картинах Геркуланума и его окрестностей. Важнейшими основаниями для такого утверждения было, с одной стороны, замеченное шелушение, которого не бывает во фреске, а с другой—применение некоторых красок, которые во фреске не применяются. Без сомнения, это были серьезные основания, к обсуждению которых мы еще вернемся.

Вторым доказательством в пользу темперной живописи являются штрихи кистью, якобы отличные от мазков во фреске. Это наблюдение чисто субъективного характера и не заслуживает дальнейшего обсуждения. Но теория темперы нашла широчайшую поддержку в кругах исследователей старины. И Винкельман первоначально был ее сторонником и защищал ее в своих работах; лишь двадцать лет спустя он усомнился в ней и сам стал приводить против нее возражения. Он утверждал, что хорошая сохранность картин объясняется более тщательным и лучшим нанесением штукатурки на стену; это—чрезвычайно верное и проницательное заключение.

Рафаэль Менгс высказался в пользу фресковой техники. Это имеет серьезное значение, так как он сам был прекрасным техником во всех областях живописи. Но прежде чем был опубликован его взгляд, появился в 1787 году труд аббата Виченцо Реквено, защищающий тот взгляд, что лишь цветные фоны сделаны альфреско, а картины и орнаменты, напротив, энкаустикой или темперой. Этот взгляд Реквено завоевал себе широкие круги исследователей древности, и даже химические доказательства Гёмфри Дэви, который в 1815 году установил отсутствие воска, не могли поколебать этих теорий энкаустики и темперы. В основе картины признавались сделанными «all'encausto». Взгляд Реквено защищался и был еще более углублен Лебронном в 1835 году.

Сторонники темперной техники держались сравнительно долго. Они отстаивали свои права на существование указанием на то, что верхние слои живописи можно было смыть, в то время как краска грунта оставалась прочной. Так, Гирт в своей «Истории изобразительного искусства древних» писал в 1833 году:

«По влажному грунту стены—альфреско—древние не писали, но они окрашивали еще влажную штукатурку любой краской и затем лишь писали предметы на таком цветном фоне клеевыми красками. Таким способом сделаны *все* стенные картины, которые дошли до нашего времени».

К. О. Мюллер («Учебник археологии искусства», Берлин) говорит: «В Геркулануме обычно краска фона сделана альфреско, остальное писано темперой». Книга Мюллера появилась в 1835 году. По всей вероятности, К. О. Мюллер заимствовал этот взгляд у Гирта. В 1836 году Вигман в своей книге «Живопись древних» привел ряд новых и очень хороших доказательств в пользу фресковой техники. Он пытался найти следы стыка последовательных нанесений штукатурки, свойственные фреске, далее—следы вдавленных линий грифеля, обычные во фреске при перенесении картона [1], и в заключение подчеркивал, что исключительная толщина античного штукатурного слоя допускает гораздо более длительное письмо по сырому; он указывал, наконец, на то, что блеск и гладкая поверхность античной штукатурки является следствием кристаллического налета, известковой оболочки, образовавшейся на положенном слое штукатурки; он указывал на то, что этот налет из углекислой извести служил не столько для скрепления красок (для чего хватило бы меньшего количества), сколько для получения *блестящего, как бы стекловидного лака.* В этом отношении Вигман был, несомненно, прав.

Но Бергер делает здесь существенное замечание: «Если бы Вигман был прав в этом вопросе и на поверхности действительно имелся бы образовавшийся «блестящий и прозрачный» (надо особенно подчеркнуть это двойное качество) налет углекислой извести, то он действительно разрешил бы вопрос. В дальнейшем будет показано, что Вигман ошибался».

Мы увидим в дальнейшем, действительно ли Бергер доказал ошибочность утверждения Вигмана и не впал ли он сам в заблуждение в этих своих доказательствах.

В самом деле, здесь узловой вопрос для решения всей спорной проблемы античной живописи.

---

[1] Бергер, стр. 67. Эти наблюдения не были подтверждены. Собственно о них не может быть и речи, поскольку древние не применяли картона. Вдавленные линии, если они вообще имеются налицо, происходят не от перенесения картона, но от вольного предварительного наброска заостренной палочкой по стене, как это мы зачастую наблюдаем в многочисленных вазовых изображениях.

В 1836 году в Берлине было опубликовано сочинение Иог. Фр. Иона «Живопись древних», где химическим анализом доказывалось отсутствие в росписях воска и вместе с тем принималась фресковая гипотеза. Лео фон Кленце, очень мало разбиравшийся в технике живописи, счел своей обязанностью также высказаться по этому вопросу и в своих «Заметках-афоризмах путешественника в Грецию» (Берлин, 1838) утверждал, что в Помпее способ фрески применялся только для окраски фонов и небольшого числа орнаментов, в то время как картины в Помпее написаны способом энкаустики.

В своей «Истории искусства» (Штутгарт, 1842) Куглер выступает в защиту фресковой гипотезы, уделяя темпере подчиненную роль.

И. Овербек считает вопрос о технике помпейской стенной живописи открытым; он полагает, однако, что из картин в середине стен лишь одна или две большого формата выполнены в технике фрески, самая поверхность стен выкрашена вся без исключения техникой фрески, большая же часть картин написана по этой поверхности темперой с различными связующими веществами. Относительно этого суждения Овербека следует отметить, что вся помпейская стенная живопись с ее разреженным, свободным и свежим строем, с ее писанной от руки техникой, отлична от фресковой техники назарейцев, как небо от земли, так что Овербек не мог признать античную стенопись за фреску. Великий Корнелиус своим орлиным взглядом тотчас же заметил характерное и решающее отличие помпейских фресок от фресок нового времени. Он обращает внимание на «своеобразный легкий и приятный блеск, подобный жировому глянцу человеческой кожи, который мы не в состоянии вызвать ни чистыми клеевыми красками, ни нашими красками на известковой воде по влажному грунту извести». Он предполагал наличность связующего вещества иного, чем известковая или клеевая вода, но также очень быстро сохнущего, и тонким чутьем ощутил основную разницу между античной фресковой живописью и той, которую выполнял он сам в манере, употребительной и до настоящего времени. Эта разница заключалась в своеобразном легком и приятном блеске, который мог быть достигнут только через посредство живописного грунта, изготовленного по античному способу. Не особенное связующее вещество и не клеевая вода производили этот блеск, а главным образом *грунт*, на котором писали.

Как видно из сказанного, по вопросу о технике античной

стенной живописи вплоть до Корнелиуса господствовали самые различные взгляды. Выдвигались предположения и о фреске, и об энкаустике, и о темпере. И вот в 1869 году, в качестве введения к книге Вольфганга Гельбига о стенных картинах засыпанных Везувием городов Кампании, появилась статья прекрасно образованного франкфуртского историка искусства и исследователя О. Доннера «О технике сохранившейся античной стенной живописи». Доннер пользовался известностью также как хороший техник живописи, и, таким образом, его мнение, что античные стенные картины в основе фресковые, было принято почти всеми научными техническими кругами, как правильное.

Теория Доннера состояла в следующем:

1) если и не абсолютно все, то все же большая часть, даже подавляющее большинство стенных росписей как цветных грунтов, так и написанных на них или на белом грунте орнаментов, отдельных фигур и обособленных картин написана фресковым способом;

2) эта техника является совершенно преобладающей; клеевая же и темперная живопись играют, напротив, лишь очень подчиненную роль; она не столько применялась самостоятельно, сколько в качестве вспомогательного способа;

3) энкаустической живописи в названных картинах вообще не имеется [1].

Доннер, таким образом, шел по следам Вигмана, утверждая, как и он, что причиной своеобразного блеска помпейских стенных росписей является образовавшаяся прозрачная кристаллическая кожица, и далее указывая, что краски прочны, лишь когда они нанесены на влажную штукатурку стены. При этом он ссылался на данные Витрувия (VII, 3, 7 и сл.).

Бергер выступил резким и упорным противником фресковой теории Доннера. Начиная с 1893 и 1895 годов, когда появились оба выпуска его «материалов», посвященных живописи древности, между виднейшими представителями и знатоками живописной техники возник ожесточеннейший спор, который не был разрешен вплоть до смерти Бергера (1919 год). Этот спор внес величайший беспорядок в столь важные для живописно-технических кругов вопросы о технике античной стен-

[1] В отношении энкаустики Доннер придерживался взгляда, что она никогда не пользовалась техникой кисти, но выполнялась всегда лишь шпателем, подобным «cestrum», взгляд, к обсуждению которого мы вернемся при обсуждении энкаустической техники.

ной живописи и энкаустики, равно как и в те научные дисциплины, которые на основании изучения античного искусства хотя бы попутно должны были этими вопросами заниматься.

В предлагаемой работе эти расхождения во мнениях должны быть объективно разъяснены, с учетом результатов новейших исследований, а также собственного опыта автора, извлеченного из написанных им самим больших фресковых картин и энкаустических работ.

Из прочтенного о двухсотлетнем споре читатель сам имел возможность убедиться в трудности решения, трудности, с которой может сравниться лишь его важность, так как спорные вопросы при той остроте, которая была внесена в спор, создали в широких кругах впечатление неуверенности. Но именно ожесточеннейшие споры последних тридцати лет и выдвинули тех людей, напряженная и неустанная работа которых создала основные предпосылки для решения вопроса.

Об одной части исследовательских работ Доннера Бергер говорит с «безграничным восхищением», отмечая его совершенно выдающуюся наблюдательность. «Но,—говорит он,—его умозаключения ошибочны, так как он смотрит на вещи, исходя из предубеждения о «подлинной страсти древних к фресковой технике».

Прежде всего Бергер возражает против утверждения Доннера, будто он нашел стыки последовательных нанесений штукатурки внутри некоторых отдельных больших картин, что неопровержимо доказывало бы наличность фресковой техники, так как при фресковой живописи та часть штукатурки, которая слишком высохла, отрезается, причем для продолжения живописи штукатурка наносится заново.

Бергер говорит, что, «несмотря на неоднократное рассматривание и точнейшее изучение с лупой в руках», ему не удалось найти швов в тех местах, где их указывал Доннер. Затем он ссылается на «Книгу о фресковой живописи» (Гейльбронн, 1846 год, стр. 113 и сл.), где составитель, анонимный мюнхенский профессор, при рассмотрении картины «Раненый Адонис» говорит: «Эта картина хорошо сохранилась и написана на белом матовом грунте. На этой стенной плоскости в полтораста квадратных футов нет ни следа швов свежей штукатурки, и она, таким образом, не могла быть сделана нашим употребительным теперь способом писать фрески».

Бергер полностью примкнул к этому взгляду, но сделал из него чрезвычайно неправильный вывод, рассуждая следу-

ющим образом: «Если не найти швов стыка, то картины, о которых идет речь, не могут быть фресками». *Этот вывод неправилен.* Ибо всякий фресковый живописец, работавший в более широком масштабе и не ограничивавшийся небольшими опытами, должен знать, что эти швы могут быть так тонко втерты один в другой дельным техником штукатуром, что места стыка абсолютно не видны. Этого может достигнуть техник штукатур в любое время со сравнительно грубым материалом, употребляемым для современных фресок. В еще бо́льшей степени это было возможно при текториуме древних, который состоял из нанесенных поверх трех слоев более грубого грунта еще трех слоев мраморной штукатурки, причем для верхнего слоя употреблялась мельчайшая мраморная пыль, которая в отношении тонкости была почти подобна муке. К этому надо еще прибавить приобретавшуюся упражнениями с самой юности искусность людей, которые наносили текториум. Этим тонким техникам штукатурам ничего не стоило удалить все следы и намеки швов и стыка.

Следует еще помнить, что античные фресковые живописцы с их исключительною умелостью и ловкостью руки, работая совместно, вдвоем или втроем, писали даже самые большие из дошедших до нас стенных картин максимально в два-три дня, причем—если иметь в виду толщину античной штукатурки—они совсем и не нуждались в нанесении свежей штукатурки, так как этот толстый античный текториум допускал более длительное писание, чем современная фресковая штукатурка. Тот, кто рассматривал эти стенные картины в подлинниках с точки зрения их техники живописи, должен признать, что во всех картинах отдельные части написаны как бы быстрейшей скорописью. В отношении уверенности руки они вне всякого сравнения с фресками ренессанса, не говоря уже о современных. Тот кто не видел этого, не поверит, с какой быстротой вообще можно писать фресковым способом; углубленное изучение античных подлинников обнаруживает лучше всего, какой сказочной искусностью обладали эти античные виртуозы фрески.

С какой быстротой работают художники, с молодости упражнявшиеся в фресках, мы можем видеть из описания Дидрона старшего, известного издателя «Наставления к живописи Афонского монастыря» (1844 год) [1]. Эти наблюдения были им сделаны у самых лесов фрескового живописца с горы Афона: «Младший

[1] По-немецки издан Годэ. Шефер. Трир, 1855 год.

из братьев размазывал известку по стене. Мастер набрасывал картину, а первый из учеников выполнял контуры, которые мастер наметил, но не успел сделать в намеченной картине; один из молодых учеников золотил нимбы, писал надписи, работал над украшениями, а двое других—более молодых—растирали и мешали краски. Между тем мастер набрасывал свои картины по памяти или по вдохновению. В течение одного часа он нарисовал на стене картину, которая изображала христа, дающего апостолам завет учить и крестить народы; христос и другие одиннадцать фигур были почти натуральной величины. Он делал свои наброски по памяти, без картона, без рисунка, без натурщика. Рассматривая другие законченные им картины, я спросил его, выполнены ли они таким же способом; он ответил на это утвердительно, прибавив, что очень редко стирает раз сделанную черту». Художники стенных росписей Помпеи, как мы это видим по их произведениям, наверное не уступали художникам Афонской горы.

Как бы то ни было, Бергер *был прав*, когда он назвал домыслы Доннера о швах стыка в картине «Раненый Адонис» произвольными и противоречащими практике фресковой техники. Но Бергер был *неправ*, когда он из того обстоятельства, что нет налицо швов стыка, сделал вывод, что эти картины вообще не могут быть фресками. Как будто невозможно обойтись без швов при фресковой работе в картине такого большого размера, как «Раненый Адонис», имеющей 3 метра высоты и 3 метра 70 сантиметров ширины! Но для фресковых живописцев древности это было отнюдь не невозможно. Даже и в наше время это было бы незатруднительно выполнить при совместной работе нескольких хороших техников фрески, которых, впрочем, к сожалению, так мало.

Из этих соображений Бергер все больше склонялся к своему уже в 1893 году высказанному мнению, что в античных стенных картинах мы имеем перед собою вообще не чистую фреску, но живопись с особым связующим веществом по алебастровому грунту «stukko lustro». Этой техникой он занимался с особым пристрастием, что видно из того, как подробно он ее трактует.

В своем восхищении грунтом «stukko lustro» он думал, что краски наносились при помощи некоего связующего вещества, вроде клея или темперы. При этом он ссылался даже на те места Витрувия и Плиния, где говорится о том, что черное большей частью получается из кедровой сажи и приготовляется *с клеем*. Текст подлинника гласит (Витрувий, VII, 10, 2 и сл.):

«Inde collecta (fuligo) partim componitur ex gummi subacta ad usum atramenti librarii, reliqua tectores *glutinum admiscentes* in parietibus utuntur», т. е. «после того как она (сажа с печных стенок) собрана, часть ее смешивается с клеем, растирается и употребляется, как чернила для письма, остальное *с прибавлением животного клея* используется штукатурами для стен».

Плиний (XXXV, 43):

«Omne autem atramentum sole perficitur, librarium cumme, tectorium glutino admixto, quod aceto liquefactum est, aegre eluitur». «Всякое черное приготовляется на солнце: черное для письма путем смеси с растительным клеем (камедью), черное для покраски путем смеси с клеем животным. Растворенное уксусом, оно с трудом лишь может быть смыто».

Бергер склонен думать, что все краски могут растираться лишь на одном растворителе: «Краски на картине выглядели бы удивительно по-разному, если бы одни из них имели связующее вещество, а другие его не имели бы» (Бергер, стр. 79).

К этому важному моменту нам необходимо будет вернуться ниже, когда мы приведем результаты новейших изысканий. Бергер был настолько предубежден своим предвзятым предположением о грунте «stukko lustro», что поставил даже вопрос о том, как вообще можно писать красочными пигментами, растворенными только в воде, без всякого связующего вещества, на совершенно гладкой, да притом еще отвесной стене, без того, чтобы краска не стала «затекать», по выражению художников; как красочные пигменты на воде могут так прочно держаться и давать столь равномерно сильный колорит—то блестяще светлый, то глубокотемный и словно бархатный? Бергер упустил из виду, что на предположенном им грунте «stukko lustro», который не является чистым грунтом известковой штукатурки, особенно если он уже всосал влагу, краска на воде без связующего вещества необходимо должна пениться и затекать. Но писать акварельными красками на настоящем известковом слое, каким бы он ни был гладким, доставляет большую радость, ибо настоящий фресковый грунт вбирает в себя краску на воде всю без остатка, не образуя никаких затеков. И как раз эта исключительная приспособленность грунта к краскам на воде и есть одна из основных причин, почему фресковым способом можно писать много скорее, чем в какой-либо другой технике. И Бергер, таким образом, совершенно неправ, когда он в своих «Материалах к истории развития живопис-

ной техники» (1893 год, стр. 15) пишет: «По такому грунту, совершенно точно изготовленному согласно указаниям Витрувия, нельзя писать фресковым способом».

После того как Бергер признал установленным наличность грунта «stukko lustro» и живописи по нему клеевыми красками, он должен был допустить, что такая живопись высыхает матовой, а не блестящей, и, кроме того, может быть смыта; он вынужден был также сделать дальнейший шаг и признать наличность описываемого Витрувием ганозиса, состоящего в покрытии стены разогретым до жидкого состояния воском, смешанным с небольшим количеством масла, так называемым пуническим воском. Это покрытие пуническим воском упоминается античными писателями только в связи с окраской киноварью для предотвращения ее почернения, ибо именно киноварь быстро изменяется от влияния атмосферы. Таким образом, Бергер должен был теперь предположительно допустить этот ганозис, т. е. покрытие слоем воска тех античных стенных росписей, которые он считал клеевыми или темперными, ибо иначе эти росписи не имели бы превозносимого всеми древними писателями блеска, а также прочности. Поэтому он все свое объяснение античной стенной живописи связал с пуническим воском, который и пробовал изготовить по рецептам древних.

Эта идея пунического воска стала краеугольным камнем всей его теории античной живописи. Если бы рухнула эта опора, вся его теория стала бы несостоятельной, поэтому с таким страстным упорством он и держался за пунический воск, в своем толковании этого понятия. Но уже вскоре ему пришлось пережить горькое разочарование. В книге «Техника живописи древних» (1904 год) он вынужден был признать, что в своем первом труде, опубликованном в 1893 году, он ошибся в весьма важном пункте. Правда, он защищает и дальше часть высказанных тогда взглядов: «Но я должен,—говорит он,—внести поправку в вопрос о влиянии пунического воска на процесс отвердения (следует добавить: ,,штукатурки'') в том смысле, что не *воск*, а *жировые кислоты* являются связующим средством, образующим твердое соединение со щелочью извести (так называемое известковое мыло)». И далее в примечании Бергер продолжает: «Эта моя ошибка произошла благодаря тому, что я в моих попытках воспроизвести пунический воск для ганозиса по указаниям Витрувия тотчас же вводил в эмульсию и омылял масло, притом, быть может, в слишком большом количестве, и лишь впоследствии стал производить отдельные пробы (очевидно, отдельно

с маслом и с воском). При этом выяснилось, что пунический воск один не в состоянии вызвать отвердение штукатурки. Я хотел бы, однако, заметить здесь, что эта моя ошибка была вызвана заявлениями некоторых химиков, объяснявших процесс омыления воска, как предпосылку соединения с известью. Один из них даже обещал мне, что выступит публично в пользу моего взгляда, если правильность его будет оспариваться. Последовавшее затем разочарование в связи с возникшей контроверзой убедило меня в том, что я был введен в заблуждение. То, что воск вообще лишь с трудом и в очень малой степени поддается омылению, я узнал лишь много позднее».

Признав свою ошибку в отношении сторонников фресковой теории Доннера, Ф. Рихтёра, Кейма, Линке, Герлиха, Эйбнера и Лаури, Бергер испытал тяжелое поражение. Тем не менее он непоколебимо продолжал держаться взгляда, будто пунический воск—растворимая в воде эмульсия, тесно связанная с помпейскими стенными картинами. В 1905 году Эйбнер в № 175/176 приложений к «Münchener allgemeine Zeitung» опубликовал результаты своих научных опытов в лаборатории по технике живописи, которые он выполнил на основе античных рецептов, в особенности рецепта Диоскурида о приготовлении пунического воска.

Спорный вопрос о пуническом воске был так важен потому, что Бергер рассматривал его, как средство для сглажения, укрепления и придания блеска, применявшееся античными художниками для того, чтобы сообщить своим картинам твердость, прочность и блеск. Как уже сказано, Бергер считал пунический воск растворимой в воде эмульсией. Между тем Эйбнер неопровержимо доказал, что он представляет собою твердое, не переходящее в эмульсию тело, и таким образом опрокинул всю теорию Бергера в отношении пунического воска и его применения. Также А. П. Лаури в своем труде «Греческая и римская живопись» (Кембридж, 1910 год) был того же мнения, что и Эйбнер. Несмотря на это, Бергер не оставил своего взгляда на пунический воск, все более нервируя себя непрерывными опытами, исходившими из этого его предубеждения. Но ни В. Оствальд, ни Г. Бухнер, ни др. Бусс, к совету которых Бергер постоянно обращался, не могли больше поддерживать его мнения, и после 17-летнего спора Бергер признал, что он, по крайней мере в отношении рецепта Диоскурида, сделал большую натяжку, так как несовместимо было с его интересами как техника применять твердый пунический воск вместо жидкого.

Казалось бы этим вопрос о пуническом воске мог считаться исчерпанным.

Но тем не менее весь спорный вопрос об античной стенной живописи все же не был решен. Как указывалось выше, Бергер был твердо убежден, что античные стенные картины написаны с помощью органического связующего вещества (клей, темпера и т. п.). В 1910 году Э. Рэльман опубликовал свой труд о «Живописной технике древних с особым рассмотрением римско-помпейской стенной живописи», в котором он, в качестве результата микрохимического анализа, сообщал, что почти в каждой стенной краске без исключения обнаружены органические примеси. Это утверждение естественно подкрепляло взгляд Бергера о живописи с органическими связующими веществами, в то время как его противники, сторонники фресковой теории не могли бы объяснить наличности даже небольших частей органических веществ, так как фрески писали возможно более чистой водою, дождевой или дестиллированной.

Так же и Эйбнер констатировал наличность частиц органических веществ и писал: «Исследование нескольких подобных кусков из Помпеи, нетронутость которых гарантирована, обнаружило лишь *следы органических примесей в несравненно меньшем количестве, чем их находят в работах* ,,stukko lustro''; они могли быть случайного характера».

Художник Отто Брейтшедель [1] приписал эти небольшие органические примеси употребляемой при живописи воде или песку, что, однако, при точности, основательности и тщательности, с которыми древние штукатуры изготовляли штукатурку для стенных картин, представляется немыслимым.

Бергер тотчас же использовал нахождение органических веществ в пользу своей теории и в 1911 году на международном художественном конгрессе в Риме сделал доклад: «Утеряна ли техника помпейско-римской стенной живописи?». Он снова говорил о работе «stukko lustro» и утверждал, что изыскания Рэльмана подтвердили его теорию; он подкреплял ее также результатами изысканий Эйбнера. Бергер ссылался при этом на то, что Эйбнер также установил наличность органических веществ в древних стенных картинах, хотя и в очень незначительном количестве. Чрезвычайно важно технически объяснить наличность в античных стенных росписях этих повсюду

---

[1] «К вопросу о технике римско-помпейских стенных росписей». Мюнхен, 1911 год.



Рис. 3. *Беноццо Гоццоли.* Деталь фрески в палаццо Рикарди во Флоренции.



Рис. 4. *Доменико Гирландайо.* Деталь фрески в Санта Мария Новелла во Флоренции.



Рис. 5. *Доменико Гирландайо.* Портрет Торнабуони.

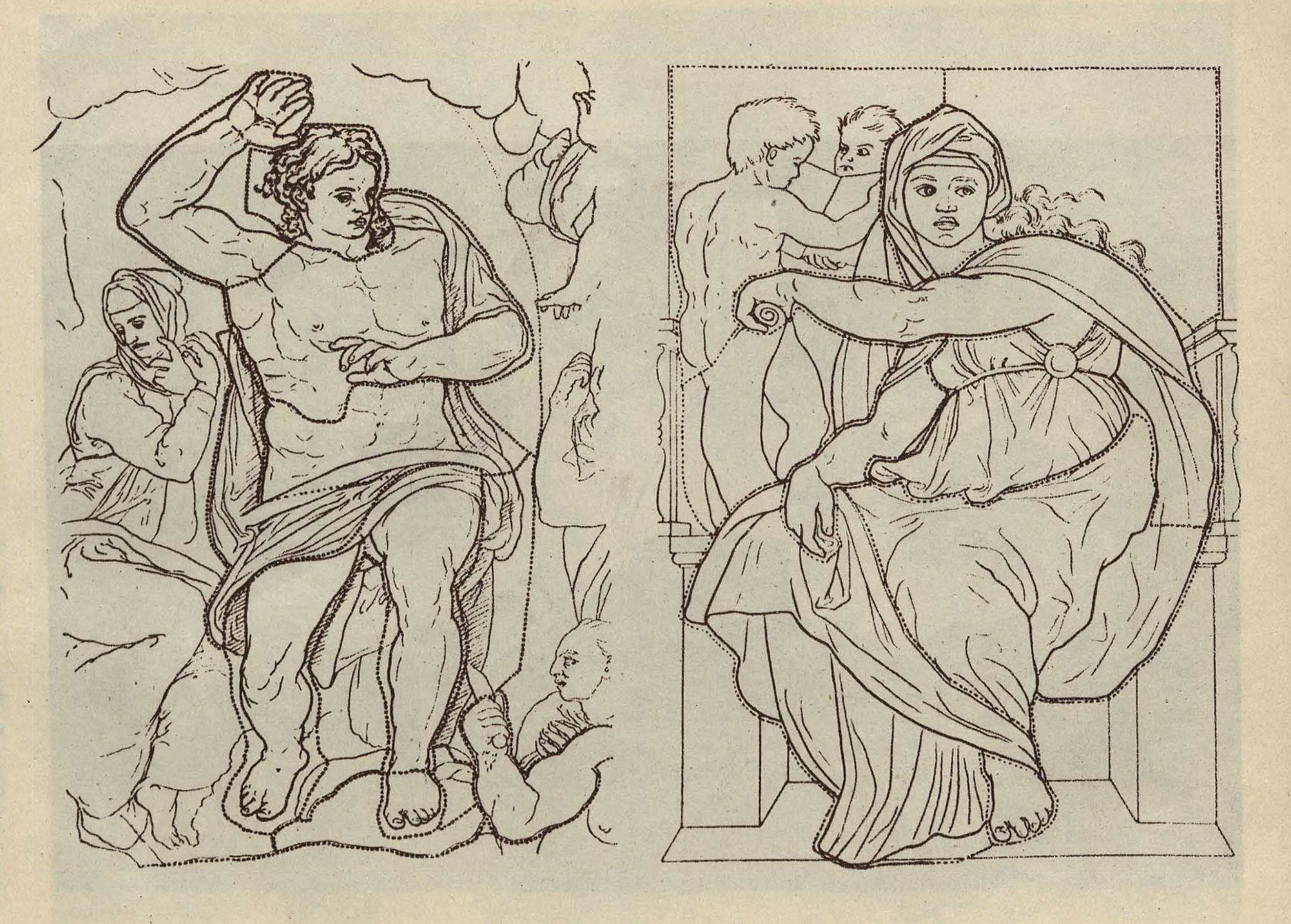


Рис. 6. Фрески *Микель-Анджело* в Сикстинской капелле. Пунктиром обозначены швы штукатурки.

в небольшом количестве находимых органических веществ. Лишь техник стенной живописи может здесь сказать решающее слово, ибо привнесение этих органических веществ было делом техника.

Мы знаем от античных писателей, что три краски растирались не на одной воде, но с примесью проклейки: синяя, зеленая и черная.

Для проклейки синего и зеленого применялся, по всей вероятности, известковый казеин, для проклейки черного—животный клей. Причины, почему именно эти краски проклеивались, были не химического, но чисто технического характера. Краски для применявшихся в древности синего и зеленого получались большей частью путем размалывания полудрагоценных камней—ляпис-лазури, малахита—или из искусственных осколков стекла, причем египетская смальта синего цвета была особенно известна. Эти краски в силу своего происхождения имеют характер песка: чтобы сделать их пригодными для живописи, только для одного того, чтобы их можно было брать и наносить кистью, необходимо смешивать их со связующим веществом. В качестве черного обычно употреблялась сосновая сажа. Также и она нуждается для растирания в связующем веществе. Античные фрескисты применяли, как акварель, те краски, которые можно было растереть в воде; к тем же краскам, которых на одной воде применять было нельзя, примешивали клей. И вот, когда художники то тут, то там писали этими красками, растертыми на связующем веществе, нанося их то в большем количестве, то в меньшем при переходах одного тона в другой, следы красок на клею должны были быть в картине повсюду, хотя бы и в очень незначительном количестве, уже по одному тому, что вода в сосуде, в котором в процессе писания промывались кисти для дальнейшей работы, должна была быть пропитана органическими веществами.

Таково простое техническое разрешение вопроса, иначе как будто неразрешимого.

Сказанное относится к картинам, которые написаны в чистой фресковой манере, потому что и в них даже, благодаря проклейке черного, синего и зеленого, должны повсюду находиться следы органических составных частиц. Мы должны резко отличать *фресковые картины* Помпеи, написанные по белому грунту, от *однотонных* плоскостей, которые или были написаны фреской в одном тоне или были покрыты окрашенною массой последнего слоя штукатурки. Эти однотонные пло-

скости также заглаживались и на них писались фигуры и орнаменты с помощью какого-то связующего вещества, по всей вероятности, известкового казеина, независимо от того, насколько сильно высох слой штукатурки, ибо это связующее средство приставало одинаково сильно и к влажной, и к начавшей сохнуть, и к сухой штукатурке. Была лишь опасность, что краски, в зависимости от большей или меньшей степени сухости грунта, могли высохнуть разно по тону. В виду этого живописцы выжидали, чтобы записываемое одним растворителем место подсохло равномерно. Кроме того, они покрывали подлежащие записи места яично-белковым растворителем, которые обнаружены изысканиями Рэльмана. Это покрытие растворителем, к которому примешивался тончайший пемзовый порошок, преследовало цель еще более прочного скрепления казеиновой и темперной живописи с грунтом. Примесь пемзового порошка несомненно делалась для того, чтобы придать некоторую зернистость совершенно заглаженному грунту и достичь большего сцепления с казеиновыми и темперными красками, подобно тому как наши мастера, кроме побелок известью, применяют еще тончайший песок. Рэльман называет этот слой белка пемзовым лаком, но я должен признать это название крайне неподходящим; его надо было бы заменить названием, более отвечающим существу дела.

По словам Эйбнера, рэльмановским открытием органических веществ в античных стенных росписях была пробита брешь в системе утверждений защитников фресковой гипотезы. Это было лучом надежды для Бергера, для его попытки и дальше утверждать гипотезу темперы—фрески—ганозиса по грунту «stukko lustro», несмотря на то, что Эйбнер доказал, что найденные остатки органических веществ слишком незначительны, чтобы можно было вообще допустить «stukko lustro». Бергер в качестве восторженного поклонника зеркального блеска «stukko lustro» все еще не соглашался с наблюдением Доннера: «Лучшие образцы текториума в Помпее имеют очень красивый, но умеренный блеск, вернее—лоск». А между тем Корнелиус уже точно его охарактеризовал, как своеобразный легкий приятный лоск, подобный жировому блеску человеческой кожи. Бергер поступил бы правильнее, если бы присоединился к взгляду столь тонко чувствующего и проницательного большого художника. К этому присоединилось еще суждение такого остронаблюдательного археолога, как Фуртвенглер, взгляд которого был изощрен и вышколен постоянным пристальным

изучением даже мельчайших отличий памятников античности. В ответном письме Бергеру Фуртвенглер пишет: «Что касается вашего второго вопроса, то мне вспоминается повсеместный *нежный* блеск поверхности на хорошо сохранившихся штукатурных стенах Помпеи и Рима... Этот блеск зависит, как это утверждает Витрувий, от толстого многослойного грунта, который только и может дать такую прочную гладкость... С зеркальным блеском современного полированного искусственного мрамора (гипсового мрамора) этот нежный блеск античных стен не имеет ничего общего; тем не менее он достаточно силен, чтобы вызывать некоторое матовое отражение». Также и технически и живописно невозможно в стенной живописи вызвать такой повышенный блеск, который дается современным искусственным мрамором, ибо при большой зеркальности картина, как таковая, не производила бы впечатления; неизбежно возникающие рефлексы должны были бы очень серьезно искажать художественное воздействие образа.

То, что нежный блеск античной стенописи вызывался не протиркой восковой эмульсии, а также *и не настоящим ганозисом*, по точно восстановленной рецептуре пунического воска, доказывается единогласно установленным химиками *отсутствием воска*. Ни Чептэль (1809 год), ни Дэви (1815 год) не нашли ни воска, ни смолы в штукатурке античных стен. В 1908 году Эйбнер констатировал отсутствие воска в подлинных росписях внутренних помещений Кампаньи, и в 1910 году к тому же результату пришел Рэльман. Но с безупречной достоверностью была констатирована *наличность* воска в *наружных* росписях храмов и стэлл, ибо здесь мы имеем дело с *энкаустикой*, к которой могут быть предъявлены наивысшие требования в смысле прочности ее под открытым небом. Предположение Бергера о том, что воск в изготовленных способом ганозиса стенных грунтах Помпеи исчез внутри стены под влиянием жара пепловых дождей при извержении и поэтому его нельзя найти, не выдерживает критики.

Но как же возник в античных стенных картинах этот тонкий блеск с матовым отражением? Если бы в этом спорном вопросе, который внес так много сумятицы и так долго не находил себе решения, полностью и точно держались слова Витрувия, то вопрос был бы разрешен; при условии, что для выполнения опытов налицо были бы та техническая умелость и необходимая опытность, которых требует Витрувий. Это—всецело дело техники.

Можно считать установленным, что этот блеск возник не благодаря ганозису—покрытию воском,—а благодаря особому способу обработки штукатурного грунта, по которому писали, а также *обработке готовой живописи.*

Необходимой предпосылкой равномерного блеска является предписанный Витрувием шестикратно нанесенный (число само по себе не имеет значения), вообще говоря, *толстый* слой грунтовой подосновы, *утрамбованной* в каждом слое. Технический смысл многократного нанесения отдельных, не слишком толстых слоев штукатурки, следует усматривать в том, что последовательным нанесением отдельных штукатурных слоев (штукатурных масс) избегается растрескивание очень толстого самого по себе грунта. При попытке достичь столь же толстого слоя штукатурки небольшим числом наносимых слоев разрывы и трещины грунта были бы неизбежны. Существенной частью грунта является далее применение тончайшей мраморной пыли, так как для блестящей поверхности необходима гладкая ее обработка. От употребления песка более грубой зернистости зеркальность поверхности неизбежно должна пострадать. Но *особенную важность имеет одно место текста* (Витрувия), *которое, насколько я знаю, не было в полной мере оценено* и значимость которого я случайно узнал в процессе долголетних опытов. Позднее я нашел упоминание об этой полировке шпахтелем также у Бёклина. Бергер говорит: «Сторонники фрески никогда не отдавали себе отчета в том, что надо разуметь под словами „coloribus cum politionitus inductis", „когда краски наносятся одновременно с заглаживанием"», ибо при живописи фресковым способом нельзя-де одновременно писать и заглаживать написанное. Написанные по сырому грунту фигуры и орнаменты через разглаживание якобы неминуемо должны были бы испортиться. В этом отношении Бергер, который не был техником фрески, не писал фресок большого размера, не владел традиционными техническими навыками и потому не знал ухищрений фресковой техники [1], существенно заблуждается. Заглажение картины, написанной по влажной штукатурке, вполне возможно без всякой опасности малейшего повреждения написанного. Дело лишь в ловком приеме. Техник фрески держит одной ру-

[1] Такие приемы техники почти совершенно утеряны, так как у нас мало техников стенной живописи, которые восприняли бы от своих учителей традицию старой техники во всей ее полноте, со всеми ее тонкостями. На основании одних только руководств по фреске этой технике можно научиться лишь в грубых чертах, но не техническим тонкостям.

кой лист бумаги (античные живописцы, вероятно, употребляли тонкий пергамент), а правой рукой проходит, нажимая широким шпахтелем, по написанной плоскости. Это можно без труда сделать непосредственно после живописи, что́ крайне важно для получения блеска. Но можно обработать поверхность картины и непосредственно широким шпахтелем по картине без подкладки, для чего, разумеется, необходимо некоторое умение. То, что у древних это последующее заглаживание давлением действительно имело место, с совершенной несомненностью вытекает из того обстоятельства, что краски, которые состояли из пыли полудрагоценных камней или стеклянных осколков (синяя и зеленая), глубже проникли в стену, чем, например, охра. Этого можно было достигнуть лишь посредством механического давления после живописи. Так, повидимому, разрешается остававшийся так долго спорным вопрос о мерцающем блеске античных стенных картин[1].

В 1921 году на художественном конгрессе в Риме Бергер сказал, будто «опыты показали, что в этой технике (технике фрески) невозможно достичь того блеска и гладкости, которые мы и по сие время находим в античном текториуме».

Кейм и Лаури утверждали обратное. Автор этих строк сам, однако, видел кусок стенной живописи, изготовленной по предписаниям Витрувия Кеймом в городской художественной школе в Мюнхене, этот кусок имел нежный мягкий блеск. Если, подобно автору настоящей книги, много лет упражняться во фреске, то мало-помалу можно составить себе о ней здравое суждение, особенно если изучить ее практически, под руководством столь сросшегося еще со старой итальянской техникой учителя, каковым был Лодовико фон Зейц.

Тщательно описанный Витрувием, во всех своих слоях утрамбованный слой штукатурки является предпосылкой для живописного грунта, хотя бы даже и не было необходимости воспроизводить все шесть слоев поверх первого грубого слоя. Необходимой и безусловной предпосылкой является также при-

---

[1] Нам встретилось довольно неожиданное подтверждение этой гипотезы Шмида. Smith («A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford») 1931) описывает подробно фресковые росписи Индии в пещерах Аянты и в Фигирийском замке на Цейлоне. И фресковый грунт и свежая живопись заглаживались металлической лопаткой. Этот, восходящий к V веку н. э. способ работы аль фреско до сих пор применяется туземными мастерами, причем им достигается именно блестящая поверхность фресковой росписи. *Прим. перев.*

менение старой известки. Из источников нам известно, что многолетнее квашение извести было предписано законом; точно так же строго соблюдалось соотношение 1 объема этой извести и 3 объемов мраморного песку, что дает, как это показало научное исследование, наиболее твердую известку [1]. Когда Витрувий писал свои «десять книг об архитектуре», он, разумеется, и не думал о том, что там, где в его время стояли девственные леса Германии, ученые и художники будут когда-нибудь так углубленно заниматься изучением его слов, иначе он упомянул бы еще кое-что, представлявшееся ему в Италии излишним. При создании знаменитого блеска античных фресок большую роль играли также те *температурные условия*, при которых они высыхали. Насколько мне известно, на это вообще еще не указывалось. В условиях нашего климата мы не достигнем *того* блеска, который получили фрески в Греции или Италии, с одной стороны, под влиянием скоро сушащей жары, с другой — под влиянием влажного морского ветра, задерживавшего процесс высыхания. Но тем не менее мы можем достигнуть очень красивого и прочного блеска. Это может быть доказано в любое время конкретными работами. Можно считать установленным, что античные мастера стенописной техники, при их быстрой и утонченной манере работы, применяли те средства, которые скорее всего вели к цели. Отнюдь не исключена возможность того, что они для достижения зеркального блеска гладили фресковый грунт горячим утюгом в тех случаях, когда это приводило их ближе к цели, чем полировка холодной лопаткой. Но таким образом мы имели бы перед собой своего рода «искусственный мрамор», и Бергер, на которого так нападали, оказался бы более правым, чем защитники чистой фрески. Весьма вероятно, что на одной и той же стене полировка производилась как горячим, так и холодным способом, в зависимости от той цели, которая в данном случае преследовалась. Для штукатурного грунта фресковой картины, писанной по белому грунту, было, вероятно, достаточно холодного заглаживания. Для слегка зеркального блеска однотонных стенных плоскостей применялось возможно горячее глажение. В руках античных мастеров, в виду метода их работы и совершенной технической опытности, была возможность достичь любого вида блеска на одной и той же свежеоштукатуренной стене, от матового до самого яркого блеска. Мы в наше время по свежей штукатурке

---

[1] Эйбнер. «Technische Mitteilungen für Malerei», № 4, апрель 1924 г.

применяем или фреску или «stukko lustro»—искусственный мрамор. Античные мастера индивидуализируют не только применение своих красок в порошке, но также и самый грунт, верхний его слой и технику глажения. Им было также известно, надо ли, когда, где и в каком количестве—в зависимости от задуманного эффекта—применять органические примеси. В этом разница античной ремесленной выучки и выучки нашего времени. У древних—обдуманная комбинированная работа на основе углубленного технического знания; у нас—машинальная и односторонняя работа из-за отсутствия технических познаний.

Техники древности подняли технику фрески до высшей степени совершенства и благодаря ей достигали всех эффектов, которых хотели. Нахождение Рэльманом и техническим испытательным институтом в Мюнхене небольших составных частей органического порядка в штукатурке помпейских стенных росписей—большая заслуга, но это ничего не меняет в существе их фрескового характера. Нахождение органических веществ в самой толще штукатурки доказывает лишь, что при штукатурке лучшего сорта, когда стремились к особой твердости, применяли исконный древний способ примеси к штукатурке молока или казеина.

Применение в очень широком масштабе казеина, составленного из извести и творога, мы находим у живописцев казеиновой фрески XVIII века, как например, у Кноллера, Тьеполо и др. Всякий раз, когда необходимо было нанести тонкий слой грунта на большие плоскости церковных куполов, дворцовых потолков и другие обширные поверхности, выделение углекислой извести, на котором основано скрепление красок, становилось чрезвычайно незначительным, особенно если штукатурка несколько впитывалась; для устранения этого недостатка обращались в качестве связующего вещества к казеину. Это давало еще то преимущество, что при казеине можно было в качестве белой краски применять известь и писать очень пастозно.

Фреска однодневного слоя, какою мы ее знаем по Возрождению, отличается от античной фрески в том отношении, что на относительно тонком—по сравнению с античным—слое штукатурки можно было писать лишь столько, сколько можно было поспеть сделать в один день. Часто это было довольно мало, если мы сравним технику Возрождения с фресковой техникой античности. Этой последней была свойственна беглая скорая работа, во время которой детали как бы записывались скоро-

писью, в то время как в первом случае фрески итальянского происхождения мы можем констатировать тщательное выписывание мелочей. Вследствие этого античная фреска в отношении чистоты своего стиля, поскольку он связан с спецификой материала, далеко превосходит фрески всех позднейших эпох.

После разрешения спорных вопросов, связанных с фреской, представляется необходимым ближе коснуться способа работы «по сухому» (in secco). О работе этим способом может итти речь только в применении к росписям внутренних помещений.

Древние знали все нам известные способы письма темперой и настолько же глубже и основательнее нас, насколько и во фреске они были лучшими мастерами техники, чем все художники последующих столетий. С древнейших времен они применяли известковый казеин, который *в соединении со свежей штукатуркой* годится и для работ под открытым небом. Он имеет то свойство, что должен употребляться по возможности в свежеизготовленном виде, так как, если он еще не высох, то в жидком состоянии быстро разлагается, что дает о себе знать неприятным запахом. Если с помощью современных средств консервирования попытаться сохранить его на более длительное время в годном к употреблению виде, то он все равно будет медленно и неуклонно терять свою связующую силу. Надо всегда приготовлять его свежим. Чем он свежее, тем сильнее его связующая сила. Далее, у древних часто была в употреблении яичная темпера, применявшаяся как к украшениям, так и к ретуши. В качестве третьей темперы древним была известна клеевая темпера, которая применялась очень широко. Также и темпера на восковой эмульсии, изготовлявшаяся путем прибавления клеющего связующего вещества к омыленному воску или эмульсии, по всей вероятности, применялась уже в ранние эпохи.

В том случае, если желательно было применить во фреске, (при которой можно было писать лишь ограниченным числом красок) другие особенно яркие краски, не чисто фресковые, оставался лишь один путь, а именно писать по высохшей фреске какой-нибудь темперой и этим путем или кроющими красками или, что еще лучше, лессировкой добиваться необходимого яркого и горячего тона краской, которую во фреске применять было нельзя. Достойно удивления, с каким виртуозным искусством применялись лессировки как греками, так и римлянами. Уже общий учет цветного грунта, употребительного в древ-

ности, доказывает нам наличность глубоко обдуманной и веками совершенствовавшейся живописной техники. Когда мы, например, узнаем, что при применении красных или желтых тонов фону сообщался через прибавление кирпичной муки розовый цвет, на котором, естественно, красное и желтое выглядели ярче, то это свидетельствует о точном предвидении и расчете. То же наблюдается и в тех местах, где находятся зеленые или синие тона, которые изготовлялись из крупнозернистых пескоподобных красок, сделанных из малахита и ляпис-лазури: в них фон выдерживался в сером тоне. Это имело такой смысл: при следующей за живописью полировке песчаные цветные крупинки вдавливались в грунт, и при этом в мельчайших, недоступных простому глазу точках проступал на поверхность нейтральный серый тон, что нисколько не вредило впечатлению от этих красок, в то время как белый фресковый грунт уменьшил бы глубину их цвета.

С достаточной степенью достоверности мы можем считать установленным, что при написании орнаментов и небольших декоративных мотивов всякого рода употреблялся известковый казеин, заменявшийся для черного клеем животного происхождения. Это допущение подтверждается техническими соображениями. Грунтом всех внутренних росписей, а также ровных плоскостей, выдержанных в одном тоне, был описанный Витрувием фресковый грунт, по которому основные однотонные плоскости крылись фресковым способом (по сырому) или накладывались окрашенным последним слоем штукатурки. Небольшие картинки и орнаментальные украшения, которые нередко по своей тщательной отделке требовали даже от искусного мастера длительного времени, писались с известковым казеином, так как художник мог не обращать внимания на состояние грунта и не задавать себе вопроса, влажен ли грунт и связывает ли он. Известково-казеиновые краски он мог применять как по сырому фресковому грунту, так и по сухому. Он мог, по выражению Витрувия, писать ими «in udo» и «in arido», т. е. по влажному и по сухому грунтам. Там, где грунт еще был достаточно влажен, краски связывались крепче, чем там, где грунт был сухим. Этим объясняется то, что там, где краски были нанесены на сухой грунт, они легче шелушились, чем там, где были нанесены на влажный грунт.

Для объяснения случаев этого шелушения нет необходимости строить предположения о разных связующих веществах (как это делалось); решающая причина различного сцепления

красок лежит в грунте и в том, был ли он к моменту нанесения краски влажным, впитывал ли он в себя краску, как фрески, или нет. К этому присоединяется то обстоятельство, что античные художники, как исключительные и всеобъемлющие техники, были знакомы со всеми техниками темперы и в зависимости от впечатления, которое хотели вызвать (пастозно или непастозно), применяли на одной и той же стене разные манеры.

Таким образом, если химик получит кусочек стены для исследования, нельзя тотчас же делать вывода, что вся стена написана техникой исследованного кусочка.

Итак, мы установили следующее:

1. Живописный грунт, по которому крылись одноцветные плоскости, или на который клалась окрашенная масса последнего тонкого слоя штукатурки, был фресковым грунтом, описанным, между прочим, Витрувием; по нему писались и картины. То обстоятельство, что он в одних работах выполнялся тщательнее, а в других более небрежно, не меняет существа дела.

2. Фресковая техника помпейской эпохи ставила себе задачей давать слегка отражающий блеск фресковому грунту, написанным по нему картинам, или нанесенным тонам. Этот блеск достигался не последующим покрытием так называемым ганозисом, т. е. разогретой смесью воска с маслом, а просто нижним грунтом, изготовленным по способу, предписанному Витрувием, а также применением разных технических ловких приемов.

3. Это обстоятельство доказывается, во-первых, тем, что технически вполне возможно без особых трудностей изготовить такой блестящий фресковый грунт, и, во-вторых, тем, что никто из выдающихся химиков, занимавшихся вопросом, не нашел воска при исследовании грунта и живописи.

4. Так называемый пунический воск не был, как это думали Бергер и его многочисленные предшественники, растворенным в воде омылением воска или восковой эмульсией, а был твердым воском, выбеленным и с повышенной точкой плавления, как это доказано Эйбнером в 1905 году; к тем же результатам пришли Бухнер и другие химики.

5. Необходимо строго различать античные росписи внутренних помещений и роспись наружных стен, каменной архитектуры и т. п., ибо именно при украшении наружной архитектуры применялся воск в энкаустической технике.

6. Химически обнаруженные небольшие остатки органических веществ в стенных росписях происходят от того, что

синее, зеленое и черное растирались на известковом казеине, черное на клею животного происхождения; это делалось из чисто технических, а не химических соображений. Не исключена также возможность органических примесей для достижения повышенного блеска.

7. То, что в штукатурке при химическом анализе были обнаружены органические вещества, объясняется возможностью прибавления к последним слоям грунта молока или казеина, для достижения большей твердости и повышенного блеска. Не исключено также, что древние применяли известковое мыло для того, чтобы легче достичь блеска при механическом разглаживании надавливанием и полировке.

Никогда не бывало более индивидуального и разнообразного применения техники и краски, чем в помпейской стенной живописи, а именно, чем при тщательно изготовленном фресковом грунте. Уже самое обучение рисунку в античности было направлено к тому, чтобы сообщить художнику способность возможно более свободно воплощать и выражать свои художественные замыслы и освободить его от того подражания природе, которое в такой крайней форме культивируется нашими академиями. Рейхгольд в своих «Набросках греческих мастеров» (Мюнхен, Брукман) говорит следующее: «Их обучение рисованию как по отделяющему нас от них времени, так и по содержанию, отличается от нашего, как небо от земли; в частности выросшее из условий современности, обычное в наших общеобразовательных школах рисование предметов было бы грекам совершенно непонятным. Для них единственной целью искусства и потому почти единственным предметом обучения рисования и воспроизведения было человеческое тело. Средством же достигнуть в нем необходимой умелости было не преждевременное соприкосновение с натурой, но непрерывные упражнения в типических формах до полного овладения ими, т. е. школьная выучка, несколько напоминающая наше обучение письму. Лишь после того, как были изучены повсюду одинаковые отдельные контуры, приступали, опираясь на легкий набросок, к составлению из отдельных частей целых членов и, наконец, из них целых фигур: учеба на гранитной основе, чуждая всякой индивидуальности. Однако надо признать установленным, что именно этой, абсолютно ремесленной основе (как бы она ни казалась сомнительной с точки зрения нашего времени, когда уже от ребенка требуют свободной передачи природы) обязаны своим развитием первые мастера; именно на основе этой системы

искусство поднялось до высшего расцвета. Можно было бы, правда, предположить, что эта система была связана только с техникой вазовой живописи, но это не так; изощренный в форме глаз найдет также и в пластике повсеместно подобную же схему.

Наши репродукции достаточно ясно показывают, с какою уверенностью рисовали и вазовые и монументальные греческие живописцы. Это были тончайшие наблюдатели природы, но к модели они прибегали лишь после того, как были сделаны основные очертания их фигур, в полной независимости от модели, на основе школьной выучки и знания типических форм. Древние художники не зависели от модели, в противоположность художникам нашего времени, вышедшим из современной школы. Именно над ними потешался Бёклин, когда говорил: «Вот так прекрасный художник! Творец! Когда ему нужно сделать мизинец, он должен ждать, пока у его Лины будет свободное время», или: «Ему надо сделать сапог, он об этом знал уже два дня тому назад, и для этого ему нужна модель, и он носится по всему городу, чтобы найти себе именно такой сапог, иначе он не может ничего сделать» (Флёрке, «10 лет с Бёклиным», стр. 86).

Эта свобода и независимость от модели, внедрение человеческой фигуры в память были принципами и эпохи барокко и рококо. Учебники рисования этих больших эпох свободного творчества в своих основах приближаются к античности. Лишь это дало возможность художникам того времени в такой поразительно короткий срок написать самые большие плафонные картины; формы человеческого тела, драпировки, украшения, узоры и все другие необходимые предметы настолько прочно вкоренились в их памяти, что они как бы просто записали рисунок своих картин; и, несмотря на это, они не пренебрегали изучением природы. Напротив, мы имеем их многочисленные рисунки с обнаженной живой модели, рисунки драпировок и этюды пейзажей, но повсюду мы находим в этих рисунках общий закономерный тип, вышедший из рисовальной школы той эпохи.

Мы также не добьемся нового стиля, пока не произойдет основной перестройки современного обучения рисованию.

Если эту работу прочтет живописец практик, он наверное скажет: «Как это можно так много писать о пуническом воске и нежном блеске помпейских фресок! Правда, эти вопросы имеют научный интерес для ученых и искусствоведов, но они не имеют практического и хозяйственного значения для современности, потому что в наше время из-за больших затрат нет возможности изготовить текториум в 6 слоев штукатурки и при помощи пунического воска или без него добиться блеска у фресок. К тому же сейчас ищут не блестящей стенной живописи, но матовой».

Это возражение было бы оправданным, не будь налицо того обстоятельства, что именно углубленнейшее изучение античной живописи дает нам в руки средства и пути к решающему пониманию вопросов современной фресковой техники. Сколько фресок, написанных в последние десятилетия, уже сейчас близки к полному разрушению! Является ли это, как порою утверждают, результатом воздействия имеющихся в воздухе серных кислот? В некоторых случаях это так. Но ряд новых фресок быстро погиб в таких местах, где в воздухе нет серных кислот, где чистый, свежий горный воздух крепит легкие туземных жителей и приезжих. Составитель этой работы хочет придать своей работе практическое обоснование тем, что на основе построения и выполнения античных фресок укажет на те ошибки, которые в современных фресках проистекают из незнания дела и ведут к скорому их разрушению.

Помпейская фреска как в отношении употреблявшегося материала, так и в отношении живописной техники, была заключительным звеном длинного пути развития фресковой техники вообще. Уже древний Египет примерно за 1400 лет до н. э., даже вероятно много раньше, знал фреску. Также и эгейское искусство за 2000 лет до н. э. применяло фреску, которая затем была введена в Грецию и подверглась дальнейшему техническому развитию. В свою очередь помпейская фреска была привезена в Италию греческими художниками и дает образец этой древнейшей техники в ее расцвете.

Во всем развитии этой техники мы видим, как тонкий художественный инстинкт греков побуждал их повышать до максимума *стиль, вытекающий из самого материала фрески.* Но такой свойственный материалу стиль требовал насколько возможно более простой, чрезвычайно быстрой и виртуозной манеры кисти, при которой простейшими средствами можно было достичь искомого впечатления. Этого требовал быст-

рый способ работы, связанный с высыханием влажной штукатурки.

Нашему времени есть чему поучиться у древних в отношении сознательной выработки стиля, связанного с качествами материала. Это в равной мере относится и к архитектуре и к пластике; мы видим здесь при выполнении тщательнейший учет своеобразных качеств порфира, мрамора, известняка и других сортов камня, а также своеобразие рельефа и круглой пластики; в особенности это относится к живописи; напомним лишь вазовую живопись, которая, несмотря на родство ее со стенною живописью, носит черты самого смелого своеобразия.

В технике античной фрески мы находим тщательнейшую заботливость в выборе материала и в выполнении работы.

У древних существовало предписание применять лишь трехгодовалую, т. е. хорошо проквашенную известку. Как мы отстаем по сравнению с античностью! Каждый художник, которому приходилось работать на стене, может много порассказать о том, как трудно достать хорошую многолетнюю известь. Но часто, даже найдя ее, после всех трудов, особенно в деревне, приходится признать ее негодной к употреблению или потому, что были допущены ошибки при гашении извести, или потому, что она была неправильно заквашена. Часто находишь известковые ямы, которые годами не стоят под водою и не защищены песком или другим прикрытием от влияний атмосферного воздуха, так что верхние слои дают не известь (гидрат кальция), годную к употреблению, а негодную для штукатурки углекислую известь. Порою в крестьянских фермах, где легче всего можно рассчитывать получить старую известь, известковые ямы заложены недалеко от навозных ям, отчего возникают также химические влияния, вредно отражающиеся на годности извести. И в наше время властям следовало бы по примеру древних заботиться о том, чтобы известковые ямы, в которых известь выдерживается несколько лет, закладывались бы так, чтобы у штукатуров и художников всегда была возможность иметь под рукою известь, необходимую для изготовления штукатурки, годную для малярной и живописной краски со всеми качествами, которых можно требовать от старой, хорошей

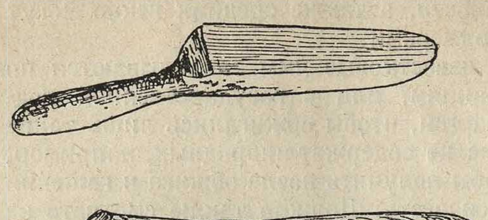
извести. Штукатуры древности, а также средних веков могут быть в этом отношении примерами.

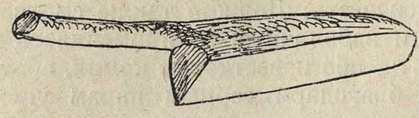
В том случае, если известковые ямы закладываются по государственным предписаниям, или с государственной поддержкой, надо смотреть за тем, чтобы обжигались лишь такие куски известняка, которые не содержат инородных, например, глинистых частей, так чтобы получить после обжига и гашения так называемую жирную известь. Должно также смотреть за тем, чтобы для гашения и заболачивания применялась лишь *жженая на дровах* известь, ибо известковые камни, обожженные на каменном угле, благодаря серным парам угля, на сравнительно большой процент превращаются в гипс, а примесь гипса делает штукатурку негодной для фресковой живописи. Получив хорошую проквашенную известь, надо до обработки в штукатурку пропустить ее через сито, чтобы оно задержало последние обломки и крохи грязи. После этого можно приступить к приготовлению штукатурки. Хорошая пропорция смеси извести и песку это 1 часть извести и 2 части песку [1]. Чем жирнее известь, тем больше выносит она песку. Для верхнего слоя штукатурки можно применить несколько больше извести. Применяемый у нас песок это или речной песок или песок из ям. Для всякой штукатурки лучше всего употреблять кварцевый песок с острыми крупинками. Песок из ям должен быть тщательно промыт, так как он часто имеет глинистые составные части или смешан с перегноем (humus),—примесями, существенно портящими связующую силу известки. Художник, прежде чем приступить к своей фреске, должен очень тщательно смотреть за тем, чтобы эта промывка была произведена штукатурами с надлежащим вниманием, так как они не привыкли к промывке песка и не легко могут быть отучены от своей привычки.

В настоящее время штукатурку на стене производят в три последовательные наложения: наложение «набросом», шероховатый слой и слой с тонким песком. Здесь тоже многому можно поучиться у античности. Правда, сейчас из-за дороговизны мы не можем и думать о шестикратном наложении слоев Витрувия, но мы можем смотреть за тем, чтобы наносимый слой уплотнялся, что достигается ударами ударных лопаток или штукатурных скобелей. Кроме того, наложенный верхний слой из тончайшей штукатурки надо сделать еще тверже тем, что

---

[1] Для верхнего слоя в древности отношение было 1 часть извести, 3 части мраморной муки.





Деревянные колотушки с прямой ручкой (по Доннеру) и косой ручкой (по Бергеру) применяются для утрамбовки фресковой штукатурки. Весьма подходящими могли бы быть также деревянные вальки с ручками справа и слева у закругленных концов.

при его выравнивании и заглаживании довольно сильно нажимать на него; этим достигается большая твердость.

Мы видим, что у древних утрамбовка штукатурного слоя ударами деревянных брусков для его затвердения была общеупотребительной, и мы должны из этого сделать выводы для практического применения. В Тироле часто пробовали достигнуть затвердения штукатурного слоя накатыванием бутылками. У нас теперь забыты эти средства достижения большей твердости грунта. Но именно затвердение штукатурки имеет большое значение, ибо благодаря ему задерживается растрескивание штукатурного слоя. Иначе даже в совсем незаметные трещины покрова в переходные времена года может проникнуть вода, которая затем, замерзая, может разорвать штукатурку и мало-помалу вызвать большие повреждения. Насколько старательно в древности заботились о применении для фресок по меньшей мере трехгодичной хорошо проквашенной извести, настолько же тщательно избегали применения для нее гипса. Гипс употреблялся для штукатурных грунтов еще в древнем Египте и даже пользовался там особенным предпочтением. Но лишь только, примерно с 1200 г. до н. э., стали заниматься фресковой живописью, как тотчас же стали избегать применения гипсового грунта и для фресковой штукатурки, так как очень скоро убедились, что гипс не только не годится для фресковых картин, но и вреден им. То же самое относится и к цементу. Наши штукатуры, однако, в настоящее время настолько привыкли к обоим этим материалам, что и к известковой штукатурке без зазрения совести примешивают и гипс и цемент и благодаря этому вообще не в состоянии изготовить подлинный известково-штукатурный слой. Правда, то тут, то там попадаются исключения, и в некоторых местностях снова начали применять чистую известковую штукатурку. Но очень часто

приходится видеть, как в старых исторических постройках с хорошей известковой штукатуркой осыпавшиеся и поврежденные места стен починяются вообще лишь одним цементом или гипсом, что при последующем известковом белении дома неизбежно вызовет образование пятен.

Из всего сказанного мы видим, какими глубокими техническими познаниями обладал такой античный строитель, как Витрувий, который описывает все эти основные условия работы. Наши архитекторы и строители также могут поучиться у древности. Это точное техническое знание материала было общим для всех античных архитекторов. Мы можем в этом убедиться по тому, что даже в римских провинциях штукатурка и облицовка изготовлялись с тем же знанием дела, как в самом Риме, как это подтверждается многочисленными находками. Настоятельно необходимо, чтобы наши архитекторы в наше время, когда в силу социальных условий точное знание различных техник, относящихся к их ремеслу (в особенности техники стенной живописи), традиционно не передается, сами усвоили бы практически все техники, которые имеют отношение к покраске и росписи стен. А то нередко вследствие незнания архитекторами живописных техник дело заходит так далеко, что некоторые архитекторы ставят живописцам и малярам требования, которые просто невыполнимы или в случае выполнения должны повлечь за собой всяческие беды. Любой живописец-маляр расскажет об архитекторах, требовавших от него непосредственного покрытия краской свежепочиненных штукатуркой мест, причем эти поправки зачастую были сделаны цементом или гипсом. К ответу за неминуемые пятна притягивают живописца. Имел место случай, когда архитектор требовал, чтобы жалюзи на окнах в доме, отделанном по современным принципам, были выкрашены киноварью, на что живописец, правильно оценивая положение дела, не мог согласиться. Далее: одна из архитектурных инстанций хотела перекрасить кеймовскими красками дом, который был выкрашен масляными красками, местами поврежденными. Примеры подобного рода могут быть по желанию умножены. Из этого видно, что как раз архитекторы, сообразно тому положению, которое они сейчас занимают по отношению в живописцам, должны серьезно заняться связанными с их профессией живописными техниками, как это бывало во все большие эпохи искусства. В школах, в которых дается архитектурное образование, эти техники должны преподаваться *и теоретически и практически*. Ведь в древности соотношение



между живописцами и архитекторами было иное, чем сейчас. Тогда архитектор имел дело с группой живописцев, знавших живописную технику всесторонне, смотревших на свои технические знания, как на общее достояние своих семей, и державших эти знания в семейной тайне. Этим объясняется, как могло случиться, что Витрувий, при всей тщательности своих указаний о штукатурке и живописном материале, все же нигде не говорит, как собственно писалась картина, ограничиваясь в этом отношении собственно тем, что непосредственно относится к архитектуре. Как уже упоминалось, он, вероятно, вообще не был посвящен в более тонкие ухищрения живописцев. И тем не менее прямо достойно изумления, какими большими познаниями в отношении живописной техники он обладал. То же самое можно сказать о Плинии и Диоскуриде. В античном мире при росписи стен мы не видим такого резкого различия между художниками и малярами, какое впервые видим теперь. В наши дни маляры и штукатуры очень часто не разбираются в должной мере в техниках, имеющих отношение к архитектуре и цветной окраске домов. Нельзя винить в этом отдельных людей. Традиционная передача техники была разбита новыми социальными отношениями, сообразно которым каждый, хотя бы он и не был живописцем, мог открывать живописное торговое предприятие; этому способствовали также фабрики, выбрасывая на рынок дешевую продукцию и предлагая ее с самой беззастенчивой рекламой; техника известки, которая раньше была общим достоянием белильщиков, маляров и художников, местами почти совершенно утеряна. Из сказанного видно, что и архитекторы могут извлечь полезный урок из античных взаимоотношений. Изготовив на основании данных опыта античности хороший трех- или многослойный грунт, приступая к самой живописи, мы снова должны обратиться к античности за поучением. Если мы обратимся к древнейшим греческим фрескам, дошедшим до нас в виде эгейского искусства, мы найдем в них в высшей степени пригодную для быстрой работы технику, отвечающую существу фрески. Мы увидим, что античная фресковая техника уже с древнейших времен носила черты технического сродства с вазовой живописью, поскольку в обеих контурный рисунок был решающим моментом. Мы и доныне еще удивляемся невероятной уверенности и тонкости рисунка на античных вазах, к какой бы эпохе они ни относились. Мы должны также дивиться уверенности и ясности контуров в древнейших античных фресках. Вся греческая стенная живопись

основывается на уверенном рисунке, обеспечивающем непостижимо быструю работу во фреске. Мы можем наблюдать это в древних этрусских погребальных росписях так же, как и на стенных росписях Помпеи самого зрелого стиля. Этот с юности усвоенный и доведенный до виртуозности рисунок и уверенный контур дали античным художникам способность как бы записывать их картины; даже там, где они преследуют более живописную задачу и не применяют контура, как такового, их картины все же так же уверенно быстро написаны, как если бы они были выполнены контуром. Эту уверенную, как бы каллиграфическую беглость кисти мы можем найти и в более поздней живописи катакомб.

Из всего сказанного видно, что такая, как бы рукописная живопись являлась целью школы античных художников; из этого и наши школы могут извлечь для себя пользу.

Таким образом, античное искусство как в отношении технической выучки, так и в отношении выучки художественной, может для наших современных отношений быть *высшей школой в подлиннейшем смысле слова.*

Надлежит коснуться еще так называемой «fresco secco» (фрески по сухому), которая по существу не что иное, как известковая живопись. Название «фреско секко», правда, содержит внутреннее противоречие, указывая на живопись по свежему грунту, который высох. Но оно тем не менее показательно для этой техники. Эта техника, по всей вероятности, относится к древнейшим временам человечества и начала применяться, как только была замечена способность извести скреплять краски. При этой технике пишут не по новому специально нанесенному грунту, но по высохшему грунту красками, к которым в качестве связующего вещества примешана известь. Основной предпосылкой является, чтобы подлежащая записи плоскость была сильно влажной, причем она несколько раз, но не очень густо кроется известковым молоком. По этой чисто белой плоскости пишут затем известковопрочными красками, к которым примешивают немного известкового молока. То, что эта техника в отношении прочности не может итти в сравнении с так называемой «buon fresco», фреской в собственном смысле слова, ясно само собой. Фреска является высшей ступенью известковой техники.

Для того, чтобы дать художникам, у которых есть склонность к фреске, нечто ощутительно полезное, мы позволим себе в качестве результата наших исследований в области

античной фресковой техники кратко обрисовать построение фресковой картины, используя преимущества античных приемов.

Надо прежде всего подчеркнуть, что единственно правильный путь действительно основательно изучить фресковую живопись—это непосредственное обучение ученика у мастера. Исторический живописец Клуйбеншэдль в своем «Практическом введении в фресковую живопись» (Мюнхен, 1925, изд. Georg D. W. Callwey) пишет:

«Для того, чтобы снова, по примеру старых мастеров, поставить на почетное место фресковую живопись, благороднейший и прочнейший из всех живописных способов работы, опытные фресковые живописцы должны были бы не только делать доклады, но и вести практическое преподавание, особенно в художественных академиях и художественных школах, ибо лишь таким образом можно научиться ей легче всего и вернее всего. Лишь таким путем эта старая и испытанная художественная техника может снова получить права гражданства, что, несомненно, очень желательно, особенно в отношении монументальной живописи».

Недаром этот старый опытный фресковый живописец подчеркивает, что преподавание должно вестись «опытными фресковыми художниками», этой технике с пользой может научить лишь практик, который сам воспринял техническую традицию от мастера и сам обладает большим опытом. Мы имеем такое большое число наставлений к фресковой живописи дельных мастеров как старого, так и нового времени, что если бы для выработки хорошего фрескиста было достаточно одного изучения наставлений, у нас было бы достаточно художников, которые могли бы изготовить прочную фресковую картину. Но, к нашему величайшему сожалению, мы видим, что художественно ценные и написанные талантливыми художниками фрески очень скоро вуалируются, шелушатся или обнаруживают признаки приближающегося распада. Это не вина фрески или влияний погоды, это результат недостаточного знания и недостаточной опытности художников, которые их выполняли. Не, рекомендуется помещать фрески в индустриальных городах и вообще в местах, где топят углем, содержащим серу, так как сернистые кислоты воздуха портят и картину и самую штукатурку. Но для мест с хорошим свежим воздухом фреска остается и доныне прямо идеальным способом живописи.

НАСТАВЛЕНИЕ К ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Для выполнения фресковой картины в первую очередь необходимо внимательно изучить ту стену, на которой должна быть сделана картина, чтобы узнать, как выражаются техники, «здорова ли она». Если обнаружатся пятна сырости или выпоты селитры на стене, которые не могут быть удалены, лучше отказаться от писания картины или сделать так называемую вставную фреску, т. е. картину, писанную по штукатурке, которая нанесена на проволочную сеть, натянутую по деревянной или железной раме. Штукатурка изготовляется обычным способом и затем вставляется в стену, сбитую до определенной глубины. Между стеною и картиной должен быть воздушный промежуток примерно в 2 сантиметра. Если стена суха и здорова, надо углубить пазы для известковой штукатурки, чтобы подлежащий нанесению штукатурный слой держался возможно крепче. Для штукатурки надо взять старой, хорошо выдержанной извести, жженой на дереве, пролежавшей в яме не меньше года. Надо следить за тем, чтобы для обжига извести были взяты камни известняка, содержащие по возможности большой процент чистой извести и без примеси магнезии, глинистых или мергелевых составных частей. Только таким образом возможно получить «жирную» известь. Приготовление выдержанной извести требует практики и знания дела. Жженый известняк не должен быть пережжен. При гашении извести надо следить за тем, чтобы жженый известняк был погашен сперва лишь небольшим количеством воды, к которому в нужный момент было бы прибавлено дальнейшее необходимое количество воды. В противном случае возникает опасность получить слишком жидкую известку. Хранимая в известковой яме заболоченная известь должна все время держаться под водою или быть покрытой влажным песком, так как иначе на поверхности образуется углекислая известь, не годная для фресковой штукатурки. Яма должна быть хорошо закрыта, чтобы не допускать загрязнения извести; она не должна находиться поблизости от навозных ям или отхожих мест. Когда выдержанная известь, которая в результате годового или многолетнего лежания приняла маслообразную консистенцию, будет выжиматься, надо до смешения с песком продавить ее через сито, чтобы очистить от возможных комков или камней. При употреблении слишком молодой извести, в которой находятся еще непогашенные частицы, имеется опасность, что из штукатурного слоя

будут выпадать так называмеые «воробьи», которые будут портить всю картину. Что же касается песка, он должен быть тщательнейшим образом промыт, чтобы в нем не осталось глинистых или гумусовых примесей. Промывание, особенно при песке, вырытом из ям, должно быть произведено от 3 до 5 раз, пока с песка не будет стекать чистая вода. Промытый песок должен быть рассыпан и высушен, прежде чем его возьмут для приготовления извести. Кварцевый песок—лучший. Наши штукатуры привыкли наносить три слоя штукатурки: слой набросом, шероховатый слой, и «тонкопесочный слой». На примере античной штукатурки мы видели, что краска вяжется тем сильнее, чем толще слои нанесенной штукатурки. Итак, можно спокойно наносить для фресковой картины до 6 слоев грунта, причем надо смотреть за тем, чтобы отдельные слои были не слишком толстыми и чтобы, по мере перехода к верхним слоям, величина песчаных частиц все убывала вплоть до последнего совсем тонкого песочного слоя—собственно живописного грунта, для которого лучше всего употреблять чистый кварцевый песок. Если в распоряжении художника имеется мраморная пыль, он может из нее одной или из смеси ее с тончайшим кварцевым песком сделать последний тонкий слой грунта, толщиной в три или четыре миллиметра или даже еще тоньше. Каждый из нанесенных слоев должен быть уплотнен тем, что по слою бьют приспособленными кусками дерева или укатывают его валиками: античная штукатурка показывает, что как раз надавливание—превосходное средство для увеличения твердости штукатурки. В Тироле применяли стеклянные бутылки, надавливая которыми укатывали штукатурку. Это, разумеется, лишь очень примитивное средство; если фресковым способом будут писать чаще, чем пишут теперь, оно должно быть заменено другими более подходящими средствами. При нанесении штукатурки надо увлажнять каменную стену, на которую штукатурка наносится, до тех пор пока она не перестанет впитывать воду. Также и при нанесении отдельных слоев штукатурки не надо скупиться на увлажнение водою. При составлении штукатурки лучше употреблять дождевую, вообще мягкую воду.

Фресковому живописцу необходимо заручиться сотрудничеством надежного штукатура—хотя, к сожалению, они редки,— ибо штукатур может уже в самую известковую штукатурку заложить зародыш гибели картины. Именно в настоящее время, когда в привычки штукатурного ремесла вошло работать с цементом, *известью в развес* и гипсом и на известковую технику

смотрят, как на устаревшую, очень трудно найти штукатура, который отказался бы от применения к фресковым работам этих составных частей. Мне случалось встречать штукатуров, которые, несмотря на строжайшее запрещение применять гипс или цемент, таскали его с собою в карманах и держали его наготове поблизости, чтобы тайком примешивать его к извести. Поэтому художники фрески всегда усердно искали штукатура, который бы сам был заинтересован во фресковой живописи и точнейшим образом следовал бы указаниям художника. Так, Кноллер имел своего Скарамуччи, а Клуйбеншэдль своего Вальтля. Как только штукатурка и грунт готовы, надо дорожить каждой секундой и тотчас же начинать наносить краску. Надо начинать живопись лишь тогда, когда грунт для живописи настолько пропитался, что поверхностью ногтя в нем легко можно сделать углубление. Если нанесенный слой при начале живописи еще слишком влажен (киселеобразен), краска рискует «утонуть», т. е. не получит нормального вида. Кроме того, в кисть художника будет постоянно попадать песок. Старый прием рекомендует положить на штукатурку лист бумаги и, нажимая шпахтелем вдоль и поперек, вдавливать несвязавшиеся частицы песка. Что касается самих красок, то рекомендуется применять исключительно земляные краски и окиси железа. В отношении красочной скалы я отсылаю к прилагаемому введению во фресковую живопись Мартина Кноллера, к сочинению Андреаса Поццо, к книге о фресковой живописи двух анонимных художников фрескистов, изданной Иоганном Ульбрихом Ландгерром в 1845 г., а также и к упомянутой брошюрке исторического живописца Генриха Клуйбеншэдля (Калльвей, 1925 г.). Все эти описания представляют собою солидную основу для изучения фрески и, несомненно, являются лучшими письменными материалами, в общем и целом безупречными, хотя в отдельных частностях и желательны были бы некоторые добавления. Предлагаемая книга не ставит себе задачей дать исчерпывающий труд о фресковой живописи; она должна ограничиться лишь указанием тех улучшений, которые можно вывести из изучения техники античной стенной живописи. Прежде всего в этом отношении надо установить тот факт, что античные техники стенной живописи знали и пользовались характерными цветовыми свойствами каждого красящего вещества. И современный фресковый живописец должен также изучить характерные особенности отдельных красящих веществ в отношении использования их во фреске. Это дается

лишь практикой, и этому должен учить опытный мастер. Некоторые краски требуют очень влажного грунта и должны быть нанесены возможно скорее, как например, синий ультрамарин или недавно введенный во фресковую живопись красный хром. Эта последняя краска—прекрасный суррогат киновари; автор применял ее в росписи внутренних помещений, и в течение 20 лет она, с точки зрения фресковой техники, держится очень хорошо. Насколько она прочна в наружных росписях, надлежит еще выяснить. Относительно черных красок следует заметить, что мой учитель Людовико фон Зейц предостерегал от жженой кости и применял главным образом виноградную черную. Для растирания красок лучше применять лучшую дождевую или дестиллированную воду. Кисти должны быть длиннее, чем обычные щетинные кисти, употребляемые для масляной живописи, и должны вбирать в себя больше красок. Художник должен заботиться о сохранности своих кистей и по окончании работы тщательнейшим образом их прочищать. Чем более старыми и отшлифованными о стену являются кисти, тем они лучше, и дельный фресковый живописец ценит каждую свою старую кисть.

Если картина написана очень быстро и энергично, то собственно нет необходимости в ретуши. Если таковая все же нужна, то лучше всего употреблять свеже сделанный известковый казеин, примеры широкого применения которого мы находим также и в живописи древних, или прибегнуть к вновь вводимой автором энкаустике. Все эти соображения указывают, какое большое значение имеет античная техника для живописи нашего времени, и нам становится понятным, почему мастера Возрождения с таким величайшим восторгом взирали на античную технику.

В качестве дополнения мы приводим ниже манускрипт, оставшийся после Мартина Кноллера (1786 г.), изданный Людвигом Рейсбергером в качестве первого номера технического листка «Немецкой газеты художников»; отдельное новое издание появилось в 1922 г. в издательстве Георга Калльвея в Мюнхене. Из этой посвященной живописной технике рукописи Кноллера бьют ключом одушевление и увлечение фрескового живописца своею техникой; в ней видна неутомимая натура

художника исследователя, который, несмотря на свой исключительно большой технический опыт, все время озабочен и следит за возможностями улучшения штукатурного слоя и красящих веществ, который сам экспериментирует, проверяет на практике, чтобы достичь большего совершенства, все живописные рецепты, с какими сталкивается, и живо радуется, когда ему удается что-либо особенное: «Я был страшно рад этому открытию и хотел сперва протрубить о нем во все концы полной грудью».

Брошюрка Кноллера и доныне является одной из ценнейших работ о фреске [1], и в целом ряде ее мест мы находим доказательства того, как влияние техники античности сказывалось еще в XVIII веке.

Эти первобытные источники традиции, пробивающиеся то тут, то там, нам особенно важны. В какой степени мы имеем здесь дело с римской технической традицией, сокровенно переходившей от учителя к ученику, установить нельзя. Эта передача навыков возможна, хотя и не очень вероятна. Большая часть воспоминаний об античности восходит к художникам Возрождения, производившим практические опыты по Плинию и Витрувию. Желание доказать факт наличия античных традиций в манускрипте Кноллера является, наряду с самостоятельной ценностью этого труда, одной из причин того, почему мы приводим здесь именно эту рукопись.

---

[1] Нельзя здесь не указать еще на столь распространенное в мастерских руководство к фресковой живописи Андреаса Поццо, выдержавшее ряд изданий: «Perspectivae pictorum atque architectorum di Fr. Andreo Putteo» S. I.

Выдержки из этого труда и дальнейшие указания на источники см. у Бергера «Техника фреско и сграффито». Калльвей, 1909. Перевод издан изд. АХР.

«Вчера я с мастером Скарамуччи, моим штукатуром, столь прилежно помогавшим мне в моей живописи, проезжал для отдыха по озеру Комо, очаровательнейшему озеру мира. Весело схватил я бутылку и воскликнул: «Да здравствует прошлое, а также и твоя милая виола, славный мастер. Кто не любит вина и т. д.». Ведь вот вышел же из этого бедного тирольского парня дельный мужчина, а я нахожусь еще в расцвете моих сил и надеюсь еще создать не одно творение. Сегодня мне приходит в голову написать историю и описание живописи, называемой à la fresque, чтобы не пропали неиспользованными те многочисленные материалы, которые я давно для этого собрал. В моем распоряжении ряд старых рукописей, между ними одна Леонардо да Винчи из библиотеки графа Фирмиана, далее сочинение Аннибале де Караччи и кое-что другое. Итак, начинаю свой труд.

Это гораздо более длительная работа, чем я предполагал. Правда, я не был учителем в Риме, но тем не менее это очень трудно. Поэтому оставляю я в стороне древних греков, римлян и им подобных, а смело и весело начну с Чимабуэ, который, как бы ни спорили об этом мои коллеги, должен быть назван истинным отцом современной живописи [1].

Фресковая живопись—одна из самых древних, так как известно, что греки и римляне писали по известке и побелке их стен. Самая живопись производится на стене, покрытой свежей известкой, и этот способ много предпочтительней живописи масляной или клеевой краской по сухой стене, потому что краски впитываются в еще влажную штукатурку и, если дело в других отношениях ведется как следует, они остаются на стене, пока есть хоть малейшие следы штукатурки, и остаются при том неизменными, т. е. не теряя тона, свойственного каждой краске, за исключением тех случаев, когда стена задета селитрой. Но против этого я нашел средство и добросовестно открою его, чтобы эта великолепная практика не была утеряна и получила бессмертие. В средние века это столь долго дремавшее вместе с греками искусство впервые было применено и выполнено Джиованни Чимабуэ, и художники, которые с начала XIV до конца XVII века особенно выделились в нем, следующие: Аугустино ди Бондоне, прозванный Джотто, Стефано ди Лопо, Амброджио Лоренцетти, Пьетро Каваллини, Андреа Орканья,

---

[1] Кноллер, как это подтверждают новейшие изыскания, совершенно прав. См. Эйбнер, стр. 338 и 373.

Тома Джиоттино, Иоганн и Губерт Ван Эйк, Антонелло Мармертини, прозванный Антонелло да Мессина, Томазо Мазаччио, Ж. Скварчиони, Ф. Липпи, Андреа ди Кастаньо, Жентиле ди Фабриано, Андреа ди Вероккио, Доменико Гирландайо, Жентиле Беллини, Жиоржио Барбарелли, Андреа Мантенья, Пьетро Вануччи, который был учителем Рафаэля. В XVI и XVII столетиях, когда в связи с масляной живописью начался новый период, фресковая живопись также процветала, и мы имели прекрасные создания Корреджио, Рафаэля, Микель Анджело в Ватикане и других римских дворцах; лишь в отношении колорита они много потеряли, так как ко времени Рафаэля еще не умели так хорошо, как позже во времена Караччи, обращаться со штукатуркой и стенами, ибо есть картины Аннибале Караччи (например, во дворце Фарнезе), которые в отношении колорита превосходят все, что было сделано до или после него. Его собственноручно написанный им труд дает нам много поводов к рассуждению, и так как его манера почти та же, что и моя собственная, то по зрелом размышлении мне кажется весьма подходящим описать здесь мою манеру совместно с его первой практикой.

Если стена еще совсем не обработана и лишена всякой штукатурки, то ее нужно покрыть штукатуркой, чтобы она стала ровной и гладкой; старые стены, на которых положена побелка, т. е. которые давно уже были оштукатурены и побелены, надо обить особым инструментом и положить на них новый и гладкий грунт, как на других стенах. Это дело каменщика, но надо иметь в виду, чтобы он не брал больше песку, чем примерно восьмая часть извести; к извести примешивают также пеньковую паклю, которая лучше скрепляет штукатурку, чем телячий волос или свиная щетина [1]. Когда этот грунт хо-

---

[1] При этом способе штукатурки мы имеем собственно не общеупотребительный фресковый грунт, но скорее грунт, восходящий в конечном счете к византийской стенной технике, как она описана в «Книге живописи» с горы Афона. Каждому фресковому живописцу бросится в глаза, что Кноллер прибавляет к извести лишь восьмую часть песку, в то время как в обычном фресковом грунте соотношение извести и песка бывает 1 к 2, а в слое для живописи даже 2 части извести и 3 части песку. Я знаю, что ряд художников имел много серьезных неудач во фресковой живописи оттого, что они, следуя рецепту Кноллера, прибавляли лишь одну восьмую часть песку. Они упускали из виду то обстоятельство, что столь небольшое количество песку уместно лишь тогда, когда нижний слой содержит волокна (пеньку) или подобные вещества. «Книга о живописи» с горы Афона в § 56 предписывает тонкую, не очень крепкую солому; в § 57 предлагается

рошо просохнет, надо, чтобы каменщик приготовил подобную же штукатурку, в которой была бы примерно восьмая часть песку, и этой штукатуркой по первому слою покрывают столько из всего рисунка, сколько можно написать за один день. Слой делают очень ровным и гладким, толщиною примерно в три обуха ножа (приблизительно 3—5 миллиметров)[1]: [redacted] Но надо иметь в виду, что при этом принимается во внимание ширина этой полосы. Если же приходится писать в закрытом помещении, где не продувает свежий воздух, то штукатурку накладывают по длине полосы (10—15 миллиметров), но сразу столько, сколько можно написать в два дня. Он, разумеется, не высохнет. И после этого можно сразу начинать писать. Пишут по так называемым картонам—большим рисункам, законченно нарисованным углем на бумаге и обведенным кистью. Эти рисунки я делю только на четыреугольники и отрезаю, если возможно, точно четыреугольный кусок и прорисовываю его заостренным железом, не зачерняя его с обратной стороны, потому что рисунок продавливается в свежую известку достаточно хорошо, и контур нетрудно удержать. Когда к вечеру я кончаю работу, мне надо просто по линейке обрезать края и тогда будет легче на второй или третий день приставить на стене продолжение слоя свежей штукатурки. Но если есть возможность постоянно иметь под рукою штукатура, то лучше за один раз сделать по сырому все задние планы (фоны), или по крайней мере столько кусков, сколько есть освещенных мест (светов), или написать задний план до того отрезка, где начинаются новые облака, а фигуры затем вырезать и потом заложить свежей штукатуркой и вписать, когда остальное будет готовым [2].

брать битую паклю без частиц древесины. Грунт Кноллера восходит к этому рецепту, предусматривающему известь вообще без песку, но лишь с пенькой или соломой.

Он варьируется лишь в том отношении, что к извести прибавляется восьмая часть песку. Другие художники применяли телячий волос, свиную щетину, бычачий волос. У византийских мастеров XVII в. Эйбнер нашел солому одновременно с песком. Таким образом, техника с течением времени изменилась, и техника Кноллера—результат этих изменений. Главнейшее преимущество штукатурки с пенькой в том, что она дольше остается влажной, чем штукатурка известково-песчаная, почему на ней можно дольше писать. При этой пеньковой штукатурке особенно важно, чтобы применялась хорошая, старая, во всех отношениях безупречная известь.

[1] Вероятно, в подлиннике было примерное изображение полосы, длиною около 10—15 миллиметров, шириною около 3—5 миллиметров. *Прим. перев.*

[2] Эту технику мы находим в Помпее.

Но для этого необходим очень понятливый искусный штукатур, который в этом опытен и которого нужно себе воспитать, как я своего Скарамуччи в Милане; в остальном фресковая живопись для хорошего живописца маслом не так трудна, если только он всегда имеет хорошее руководство.

Просто удивительно, что за странные мнения о фреске существуют в головах художников. Один белит свою стену шесть раз, прежде чем решится писать [1], но несомненно, что чем *тоньше* красочный слой, тем лучше он держится; многочисленность же слоев вредна, ибо она лишает живопись ее внутренней связи, мешает тем, что нельзя выполнить ни одной плотной тени. А что же иное фресковая живопись, как не просто крашение извести? Разумеется, она должна быть хорошо выкрашена, но об этом пусть будет сказано в нижеследующих замечаниях.

КРАСКИ

Прежде чем начать писать, все краски должны быть растерты в своих сосудах. Эти краски надо стараться постоянно держать чистыми и несмешанными, чтобы они не красили неравномерно.

Эти краски надо растирать в хорошо глазированных глиняных сосудах. Пользуются живописной палитрой из белой жести, выкрашенной коричневой масляной краской, чтобы можно было хорошо различать краски; палитра должна быть окаймленной поднятыми краями, чтобы не стекали водянистые краски. Краски надо брать или растирать очень тонко, чтобы живопись также и вблизи выглядела красиво и была чистой и теплой. Также надо, перед тем, как рисовать на стене, хорошенько протереть ее свернутым войлоком, взятым у шляпочников, чтобы стереть случайные песчаные зернышки. Надо отметить, что штукатур должен пользоваться большим числом вальков и лопаток, маленьких и больших; он должен с прилежанием чисто вести работу и ни в коем случае не брызгать на живопись и не пятнать ее. Надо его хорошо оплачивать и приспособить к тому, чтобы растирать краски, ибо иначе ему весь день нечего будет делать, потому что утром он в один час легко справится с нашей работой.

---

[1] Эта ошибка частой побелки живописного грунта имеет место еще и теперь и является виной скорого распада фрески. Свежий живописный грунт можно лишь один раз покрыть известковым молоком, чтобы получить более равномерный слой, на котором легче писать.

КРАСКИ (БЕЛИЛА)

Я применял белое только в виде старой, давно гашеной извести. Иные художники склонны пользоваться разными другими смесями, как мрамор, яичная скорлупа и т. п. Я не придаю им цены и беру хорошую старую известь, которую стараюсь сохранить насколько возможно чистою. Я кладу некоторое количество, т. е. кучку давно гашеной извести в широкий горшок, наливаю туда чистой воды и быстро размешиваю; затем все это, кроме осадка на дне, переливается в другой сосуд, в котором снова все должно отстояться. Тогда внизу получаются тонкие известковые белила, которые надо еще растереть на особом камне для растирания, а затем чисто и красиво употреблять в дело. Собравшуюся сверху воду, так же как и осадок в первом сосуде, содержащий большей частью камешки и грубый песок, употреблять больше нельзя. Так же можно чистить и другие краски, содержащие много нечистоты.

Все краски растираются с водою и разводятся на известковой воде, подобно тому как клеевые краски растирают на воде и затем прибавляют к ним клею. Эта известковая вода приготовляется таким путем: очень тонкая известь гасится кипящей водой и затем ей дают отстояться; верхнюю же часть жидкости под названием известковой воды снимают. Другие белые краски во фресковой живописи не применимы, и вообще нет необходимости изобретать иное белое, кроме извести. Она вполне удовлетворительна и кроет довольно хорошо; я даже задумывался над тем, нельзя ли пользоваться известкой в масляной живописи, но до сих пор не получил каких-либо результатов.

ЖЕЛТОЕ

Неаполитанская желтая—очень красивая и весьма годная к употреблению во фреске краска, но надо лишь смотреть за тем, чтобы получить ее чистою; если же ее, как это бывает в девяносто девяти случаях из ста, смешивают с королевской или царской желтой или с другими ярко желтыми красками, то следствием этого бывает то, что она на извести блекнет, превращается в серую краску и изменяет также и другие краски, которые с ней смешаны. Сама по себе она очень прочна, противостоит всякой погоде, очень выгодна и необходима в живописи.

ОХРИСТЫЕ КРАСКИ

Охристые краски играют во фресковой живописи существенную роль, и художник не может без них обойтись. *Светлая охра*, чисто отмученная тем же способом, что и известь,—очень красивое желтое как по своей прочности, так и по своему собственному приятному желтому цвету; она может смешиваться со всеми красками. Если светлую охру пережечь, она меняет свой желтый цвет и становится светлокрасноватой, жженой светлой охрой, как называют ее художники.

Охра средняя называется так по своему среднему тону между светлой и темной охрой. Она очень красива, очень прочна и очень применима в фреске. Она также обжигается и получает красноватый цвет, очень отличающийся от светлой охры; она прекрасно соединяется с другими красками.

Амбергерская желтая также очень красивая краска и как в необработанном состоянии, так и в обожженном виде удовлетворяет всем требованиям, которые предъявляются к фресковым краскам.

Золотистая охра—красивая и приятная краска. В сыром виде я ее не применял, потому что нашел, что она несколько темнеет, но в легко обожженном состоянии, когда она меняет свой цвет в глубокий красный, она очень устойчива.

Темная охра имеет очень красивый желто-коричневый цвет, которого нельзя достигнуть смешением красок; это—в высшей степени годная краска, и она еще лучше пережженная, когда становится темной краснобурой краской.

Зеленая земля также относится к охристым краскам. Веронская земля—самая красивая—селадонового цвета. Она очень устойчива; надо лишь смотреть за тем, чтобы не получить вместо действительно веронской земли под тем же именем саксонскую или тирольскую землю. Эта земля, которая и в зеленом виде уже очень ценна, а при обжигании получает своеобразный тон, хорошо пригодный для писания тела и его теней, тон, которого не достигнуть смешением красок. В продаже имеется светлая и темная веронская зелень. Обе—очень полезные в живописи краски, и обе не разрушаются.

Я приготовил также *собственную красную краску*, которой не может быть в продаже, и назвал ее «ярко алой», шарлаковой красной. Она имеет несколько ослабленный красно-оранжевый цвет и как в масляной живописи, так и во фреске очень прочна. Берут любое количество железного купороса, который можно

получить в любой аптеке, накаливают его на угольном пламени в железном таганчике и размешивают железной ложкой или тому подобным предметом. Потом он плавится и, когда вода из него испарится, начинает становиться сухим и красным. Размешивание и нагревание продолжают до тех пор, пока не получится самый красивый тон, что можно заметить по пробам, вынимаемым от времени до времени на бумагу для определения желательного тона. Чем дольше оставлять его на огне, тем он красивее, т. е. тем он темнее. Эта краска, которой нет в продаже, разумеется, понравится художникам. Она не подвержена порче.

Неаполитанскую красную находят в Неаполитанской области; она применяется как в масляной живописи, так и во фреске. Она очень устойчива и для меня стала почти незаменимой для писания тела, голов и т. п. Ее нет в продаже, но ее можно получить у неаполитанских крестьян.

Английская красная устойчива и очень корпусна. Я ее применяю, но лишь как красную, вне смеси, потому что при смешении с другими красками она получает холодный синеватый тон. Я подвергал ее сильнейшему накаливанию до-красна и получал тогда краснобурую насыщенную краску, которую можно применять с большим успехом; она не подвержена порче.

Терра ди сиена—охристая краска, которую можно применять во фресковой живописи в натуральном виде и обожженной. В натуральном виде это очень красивое желтое, дающее в соединении с синим приятный зеленый цвет; она очень устойчива и почти незаменима для писания золотистых волос и для повышения неаполитанской желтой. Я обжигал эту краску в трех разных степенях жара. В первой я получил очень глубокое и устойчивое теплое коричневое. Во второй, более сильной степени жара я получил еще более темное коричневое; наконец, при еще большем нагревании—светлокрасный цветной препарат, который во фреске, подверженной влияниям непогоды, где нельзя применять киновари, прекрасно ее заменяет; я применял его и в зданиях и для одежд. При обжигании надо ее от времени до времени пробовать, достаточно ли она обгорела. Но при последнем обжиге (под открытым небом) все зерна никогда не бывают одинакового светлокоричневого цвета, почему их и необходимо затем сортировать.

Умбру я употребляю только того сорта, который сильно отдает в красноватый тон. Она может служить в качестве пробного камня для фресковой живописи; на нее мазком кисти

можно наносить смешанный цветной тон, вода тогда моментально сохнет, и выступает на вид та краска, которую смесь имеет в сухом виде.

Во фресковой живописи этот цветовой тон выступает лишь после того, как вся картина высохнет окончательно. Таким образом, художникам, особенно начинающим, несколько облегчается смешение красок. Впрочем, сухой белый или грунтовой мел, который развозят мои земляки тирольцы, выполняет ту же роль. Если же подвергнуть умбру сильному накаливанию докрасна, то в зависимости от фона можно получить красивую красную исключительно темную краску, которую не получить путем смешения и которая может быть очень полезной повсюду, особенно в одеждах.

КРАСНЫЕ КРАСКИ

Киноварь. Хотя эта краска совсем не относится к фресковой живописи, я все-таки приготовил ее по старым указаниям так, что ее превосходно можно применять в росписях внутри зданий. Ее помещают в посуду из букового дерева, берут чистой горной киновари, которая получается целыми кусками, растирают эти куски насколько можно тоньше на винном спирте, снова высушивают и затем толкут в сухом виде в порошок. Далее надо ее положить в упомянутый сосуд и облить кипящей водой, в которой до кипячения был погашен кусок извести. Процедуру сливания надо повторять несколько раз, после каждого прояснения отстоявшейся вверху воды. Благодаря этой поливке известковою водою киноварь теряет свои ядовитые качества. Ее теперь можно снова очень мелко растереть и употреблять, и чем мельче она будет растерта, тем будет красивее. Я удачно ее употреблял для одежд, но для работ, на которые оказывает влияние погода, я ее никогда не беру, чтобы не подвергать картины опасности. Вообще говоря, лучше и правильнее употреблять ее очень скупо,—ведь есть и другие красивые красные.

Римский купорос, жженый в печи,—очень красивая темнокрасная краска; растертый на разогретом белом глинтвейне он дает очень красивый пурпурово-красный цвет. Я употребляю его, как подмалевок, под киноварь; обе краски в соединении дают тогда для одежд прекраснейшую пурпуровую краску (техника подмалевка, известная также древним). Сама по себе

краска выдерживает погоду довольно хорошо. Правда, в соединении с киноварью она теряет это качество, но тогда можно заменить киноварь терра ди сиеной.

СИНЕЕ

Синий кобальт—для художника превосходная красивая и прочная краска. Она хорошо кроет, корпусна и хорошо выдерживает соединение с другими красками. Я слыхал от некоторых художников, что кобальт изменяется. Я не могу с этим согласиться, если кобальт чистый, почти невозможно, чтобы он тогда изменялся. Если краска нечиста или подделана, то изменение разумеется, возможно; поэтому художник должен получать ее в запечатанном виде от саксонской компании фабрик синих красок.

Смальту я также часто применял, но она должна наноситься дважды, ибо иначе она не остается. Ее надо растирать на особом камне для растирания из порфира, ибо она царапает все остальные камни для красок.

Ультрамарин (разумеется подлинный ультрамарин, приготовленный из ляпис-лазури. *Прим. издателя*) очень красив, но является слишком драгоценным, чтобы его можно было применять в большом количестве. Но, если он не слишком дорог, его надо бы применять, ибо он хорошо держится. Он допускает смешение со всеми остальными фресковыми красками; его хорошо также применять на масле, ибо смешанный с ним он оттягивает от лака все красящее вещество и становится сине-серым. Я мог бы сообщить также рецепты для изготовления этой краски, но так как она выходит у меня не дешевле, чем купленная, то нет необходимости их приводить.

КОРИЧНЕВАЯ КРАСКА

Кельнская земля—очень красивое коричневое,—она весьма пригодна для употребления. Если применять ее в натуральном виде, она очень полезна, но она может быть использована еще и другим образом; так, если плотно закрыть ее в тигле и подвергать различному жару, то можно получить различные темно-коричневые краски; при еще более сильном жаре можно получить совсем темную, глубоко коричневую краску. Все эти краски необычайно прочны.

СИНИЕ УГОЛЬНЫЕ КРАСКИ

Эта краска очень красива, прочна и очень хороша, особенно в тенях синих одежд. Она получается, если уголья виноградной лозы растереть с равными частями поташа и затем держать их, растапливая в тигле над огнем, пока они не вздуются (набухнут). После этого надо перелить их в каменную кружку, какие бывают в трактирах, и прибавить немного серной кислоты. Жидкость станет тогда синей, и темносиний осадок ляжет на дно; будучи прокален, он станет блестящим, иссиня-черным.

Печную сажу, тонко размешанную, я употреблял в телесных тенях, а также в тенях черных одежд, проложенных этой краской и оттушеванных виноградной и франкфуртской черной. Эту краску я много применял также для масла, когда из случайно попавшей в мои руки рукописи узнал, что великий живописец Ван Дейк постоянно пользовался ею для своих прекрасных одежд.

Жженая кость также может хорошо применяться и очень красива. *О виноградной кости* можно сказать то же самое.

На этом надо закончить перечень красок. Только этими красками я расписал огромнейшие церкви и залы и думаю, что раз это мог сделать я, то сможет и всякий другой. Перечни красок Леонардо да Винчи и Аннибале Караччи еще много короче, и все же первый написал высоко-прекрасную «Тайную вечерю», а второй расписал целую галлерею (Фарнезе) [1].

Кисти, которые нужны для фресковой живописи, должны быть несколько длиннее обычных акварельных кистей. Рыбьи кисти[2] могут применяться лишь для письма последних штрихов и самых сильных световых бликов. Кисти, бывшие в употреблении, всегда лучше совсем новых, и поэтому совершенно новые кисти надо брать для фонов и прокладки и лишь тогда, когда они оботрутся о зернистость грунта, применять их для заканчивания. Перед писанием нужно размягчить кисти, продержав

---

[1] Кноллер прав, подчеркивая, что фресковый живописец должен применять возможно меньше красок и что он может доказать свое искусство тем, что будет достигать впечатления применением красочных контрастов, как это мастерски делал Тьеполо. Из новых красок для фресковой живописи надо еще привести искусственный ультрамарин, фиолетовый кобальт, красный марс, а также красный хром, которым автор во внутренних росписях достигал прекрасных результатов. Разумеется, необходимо употреблять лучшие фабрикаты.

[2] Возможно, что под словом Fisch-Pinsel Кноллер разумеет кисти из волоса выдры (Fisch-Otter). *Прим. перев.*

их четверть или полчаса в воде, после чего они станут много прочнее, потому что дерево на них набухнет и, кроме того, по кистям будет легче стекать краска.

Лишь после того, как штукатурка, обсохнув, достигнет такой степени твердости, что в нее лишь с трудом можно вдавить палец и для этого надо известное усилие, лишь тогда начинают писать. Я должен кончать, потому что наступает вечер; завтра же я должен встать рано и быть во дворце графа д'Эсте, чтобы писать там Юпитера и Юнону.

День закончен. Старый, величественный языческий бог и его жена написаны, и мне хочется попытаться дать описание этого дня. Встал рано утром. Проработал некоторое время над рисунком, затем пошел во дворец. Скарамуччи, штукатур, был уже там и работал, покрывая известью то, что мы вчера оставили недоделанным. Но надо знать, что сегодня в особом отделении мы должны были написать упомянутые две фигуры в покое, украшенном занавесями. Штукатур покончил со своей штукатуркой, я прорисовал картоны, написал занавеси *темной угольно-синей* и терра ди сиеной и вписал потом тени кельнской землей и жженой терра ди сиеной. Затем я приступил к Юпитеру. Сперва я смешал краску из *печной сажи, жженой терра ди сиены* и прописал все куски в тех частях, где должны были появиться полные тени и полутени, а затем смешал *телесный цвет* из терра ди сиены, светлой охры и белой и покрыл ею все те части Юпитера, которые написал перед этим, а также то, что было не тронуто в световых частях, кроме глаз, рта и волос. При этом я нисколько не утерял моих контуров: они остались глубоко вдавленными в известь. Затем я смешал теневую краску, жженую терра ди сиену, немного синей и умбры и проложил основные тени. Полутеней делать я не смел—они еще очень хорошо просвечивают от первой прокладки. Затем я взял немножко светложелтой терра ди сиены, написал губы и оттушевал их шарлаковой охрой; главные тени губ я написал темножженой кельнской землей. После этого я написал румянец щек и остальные красные места на теле крестьянским неаполитанским красным и сделал основные света, смешав белое, желтую охру и неаполитанскую красную; темные *ударения* я вписал затем кельнской землей, жженой и нежженой,

смешанными вместе, написал глаза и коричневые волосы и отметил по телу главные света белым с небольшим количеством светлой жженой охры. Затем сделал остальное в тени штрихами и написал синий плащ. Я положил сперва тона, смешанные из сажи и кобальта, и прошел сверху все кобальтом, а на просвечивающие полутени положил основные тени *угольной синей* и вписал в них света *смальтой*. Молодо и величественно смотрел теперь на меня Юпитер, и по его сдвинутым бровям казалось, что он бранится с ревнивой Юноной (бранись, бранись с нею, злые женщины этого вполне заслуживают).

Затем я написал Юнону. Сперва, так же как у Юпитера, все, что можно назвать тенью, одной краской—смесью *из угольной синей, белого и умбры*. Затем ее очень нежный телесный тон я смешал из неаполитанской желтой и красного и все прописал этим тоном. Вот тени желтовато и сладостно просвечивают. Теперь я могу все закончить, как у Юпитера, но все должно соответствовать положению, здесь все должно быть мягче и милее. Ее красный плащ прокладывается жженой кельнской землей, целое проходится затем купоросом (растертым на разогретом вине) и основные света смягчаются неаполитанской желтой. Потом вписываются самые темные места темной терра ди сиеной (так в короткое время описано то, что потребовало долгой работы).

«Скарамуччи!—кричу я,—проклятая бестия, бросай свою неаполитанскую желтую (он как раз растирал ее), бери линейку и нож и отрезай все лишнее, пора кончать работу». Я иду погулять, выпиваю в остерии бутылку Фалернского и вот снова я в своей студии сижу, пишу про сделанное, сам не знаю для кого.

В том случае, если в живописи появятся пятна, или та или иная тень, или света будут пропущены или станут слишком мягкими—надо сперва посмотреть, просохла ли стена; если это произошло, надо распустить немного кандийского сахара в воде и прописать им, усиливая тени и света; краска, в которой не должно быть известковой воды, должна связаться с сахарной водой.

В закрытых помещениях это еще может сойти, но под открытым небом этого делать нельзя—это было бы смыто первым же дождем.

В подверженных влиянию погоды местах берут свежий творог, так называемый «доба», мешают с ним краску и повышают им света или углубляют тени, переписывая по потребности. Но краски должны быть для этой цели доведены до со-

вершенно водянистого состояния раствором очень крепкой известковой воды [1].

Также и трещины в старых фресковых росписях можно записать этим же способом, заполнив их сперва замазкой, состоящей из $1/2$ части извести (гашеной) и $1/2$ части «добы» (творог). Этого еще не знает никто из художников, *я первый* предпринял это и *стал реставрировать фресковые росписи*.

Я брался также за осушение старых, совсем влажных фресок, с которых струилась вода, и спасал их таким образом от гибели. Это делалось следующим образом (рецепт сообщил мне один великий итальянский химик, мой друг): распускают в десяти фунтах воды фунт мыла и хорошенько кипятят. Применять раствор надо в кипящем виде, и во время работы он должен оставаться кипящим, поэтому лучше всего оставлять его в кастрюле для кипячения. Берут щетинную кисть с длинным волосом и обмакивают ее в растворе мыла; затем берут кусок жести и скребут им по кисти вниз, чтобы с кисти на картину брызгали тонкие брызги (теперь можно было бы применять для этого фиксирующий пульверизатор. *Прим. издателя*). Когда это сделано, и картина повсюду во всех своих частях покрыта раствором, ей дают высохнуть 24 часа и затем распускают в 40 фунтах воды $1/2$ фунта квасцов и наносят раствор на стену в кипящем виде с помощью брызг с кисти и скребка [2]. В три месяца все будет сухо и никогда больше не будет мокрым. Но ни в коем случае нельзя мазать самой кистью, потому что влажная фресковая живопись, хотя бы ей было больше ста лет, тотчас стерлась бы. Так можно бы наделать огромного вреда, и на таких влажных местах ничего нельзя исправить кистью с красками.

Если старые фресковые картины покрылись плесенью, но сами сухи, то заказывают в аптеке раствор сублимата ртути в винном спирте и этим раствором вспрыскивают картины, как это указывалось выше. Плесень таким образом исчезнет и никогда не вернется (ядовитый сублимат уничтожает грибки

---

[1] Эти ретуши казеином можно применять только во внутренних помещениях и то лишь в таких, где нет застоявшейся сырости, влажного сквозняка и плесени. В сильно посещаемых местах, как церкви, место собраний и т. п., казеин держится лишь ограниченное время.

[2] Применение квасцов восходит к глубокой древности; вместе с тем к древности относится и этот способ его применения или по крайней мере похожий на описанный выше. В настоящее время он еще применяется декорационными мастерами для закрепления и покрытия сильно впитывающего грунта. Едва ли, однако, им можно высушить стену.

плесени). Я переносил также старые фресковые картины, написанные фресковым способом, целиком на холст; мне их дарили шутя, так как дворец, в котором они находились, шел на слом; их можно было бы перенести и на другую, покрытую известкой стену. К части фресковой картины приклеивают затем холст и со всем прилежанием и с помощью всех орудий, которые даются человеку в руки, прилежанием и любовью стараются оторвать подклеенную часть целым большим куском. Это надо повторять, пока не будет снята вся картина; затем приготовляют доску или стену с возвышающимся краем—в первом случае на доску помещают смолу и живопись, а во втором—фресковая живопись вмуровывается штукатуркой в стену. Трещины можно зашпаклевать, как указано выше.

Не одна прекрасная картина служила бы и поныне усладой живописцам, художникам и знатокам, если бы их пробовали старательно снимать этим способом. Для прилежания нет непреодолимых трудностей, и я таким приемом снял одну большую картину Мантеньи и в любой час решился бы приступить к большой «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Бо́льших повреждений, чем причинило картине время, случиться там не должно. И как раз эта картина—чудо искусства—рано или поздно погибнет от времени. Наша самая прочная живопись держится не дольше 400—600 лет. Я по крайней мере не могу вспомнить, что видел столь старые картины; картины Чимабуэ и его учителей потеряли уже так много, что они, понятно, не простоят еще относительно столько, сколько уже простояли, привлекая к себе внимание и восхищение потомства.

Но, чтобы сказать больше, вспомним, что фресковые росписи в Египте в руинах Фив и других местах прекрасно и благородно сохранили свой колорит. Этим картинам—5 000 лет, и они были под солнечным жаром пустыни; что значит прочность наших картин перед этими сказочными датами!

Так по крайней мере казалось мне. Но во время моих художественных поездок по всем итальянским государствам один лаццарони продал мне старую рукопись, в которой в сжатом старомодном изложении говорилось о живописи, подобной фресковой, которая так прочна, что ею можно обрабатывать даже внутренность фонтановых водоемов.

Я внимательно изучил всю технику и, наконец, пришел к убеждению, что дело вполне выполнимо и именно в таких местностях, где сказывается влияние морских соленых ветров, где постоянно влажный воздух и где по сей день нельзя было

выполнять прочных фресковых росписей, так как морской ветер портил даже масляные картины в комнатах. Исполненный такого убеждения я расписал этим способом дом в Венеции. Этот дом стоит вот уже десять лет без изменений, в то время как для других картин достаточно было года, чтобы заметно их попортить. Техника эта состоит в следующем.

Обжигают известь в кирпичной или известковой печи, но обжигают ее лишь наполовину, т. е. когда кирпичник наполнит печь камнями известняка, из которых он хочет выжечь известь, он должен давать огню гореть только, пока он прогорит наполовину, после чего ее выпускают. Когда это сделано, печь сооружается заново. Вокруг камней известняка с одной и другой стороны, т. е. вокруг полупрогоревших известняков, намешивают половину углей, затем их зажигают и дают гореть, сколько им угодно. Когда это сделано, вынимаются все, где только можно найти, известняки, обожженные с пеплом углей. Тогда помещают все в мельницу и мелют, пока не получится нечто вроде муки. Затем примешивают к извести этой муки вместо песку; таким способом и этой штукатуркой можно муровать в воде, настолько она тверда. Если применить ее в качестве живописного грунта в фреске, он становится твердым, как камень, и краски,—которые и сами по себе прочны, но скоро гибнут с обычно употребляемой штукатуркой,—с этой железной штукатуркой получают почти вечную прочность. Правда, это стоит несколько дороже, но расходы не так уже очень значительны, и зато получаешь нечто, о чем можно сказать: я писал на удивление [1] потомства. Это превосходный способ.

---

[1] В описанном здесь способе самым существенным является порода того известняка, который пережигается. Он в конце концов сводится, за исключением примеси угольных шлаков и угольной золы, к своего рода двойной штукатурке, в том виде, как она была известна древности, когда к извести прибавляли пуццоланскую землю или другие вещества с гидравлическими (?) свойствами. Если к известковой штукатурке, применяемой для фресковой живописи, прибавлена для ее особого затвердения пуццоланская земля, обладающая гидравлическими качествами, с ней надо обращаться особенно осторожно. Надо точно знать, жирная ли известь или тощая, а также точно знать, какой сорт пуццоланской земли имеется налицо. Ни в коем случае не следует брать ее или другого подобного гидравлического материала в слишком большом количестве, так как иначе фреска не будет достаточно связывать краску и, кроме того, могут выступить завуалирования, как это случилось с Микель Анджело при росписи Сикстинской капеллы. Вазари пишет об этом следующее: «Когда была закончена третья часть работы, зимою после северного ветра обнаружилось нечто вроде плесени. Причиной этого было то, что римская травертинская белая



Рис. 7. *Микель-Анджело.* Голова Адама. Деталь фрески в Сикстинской капелле.

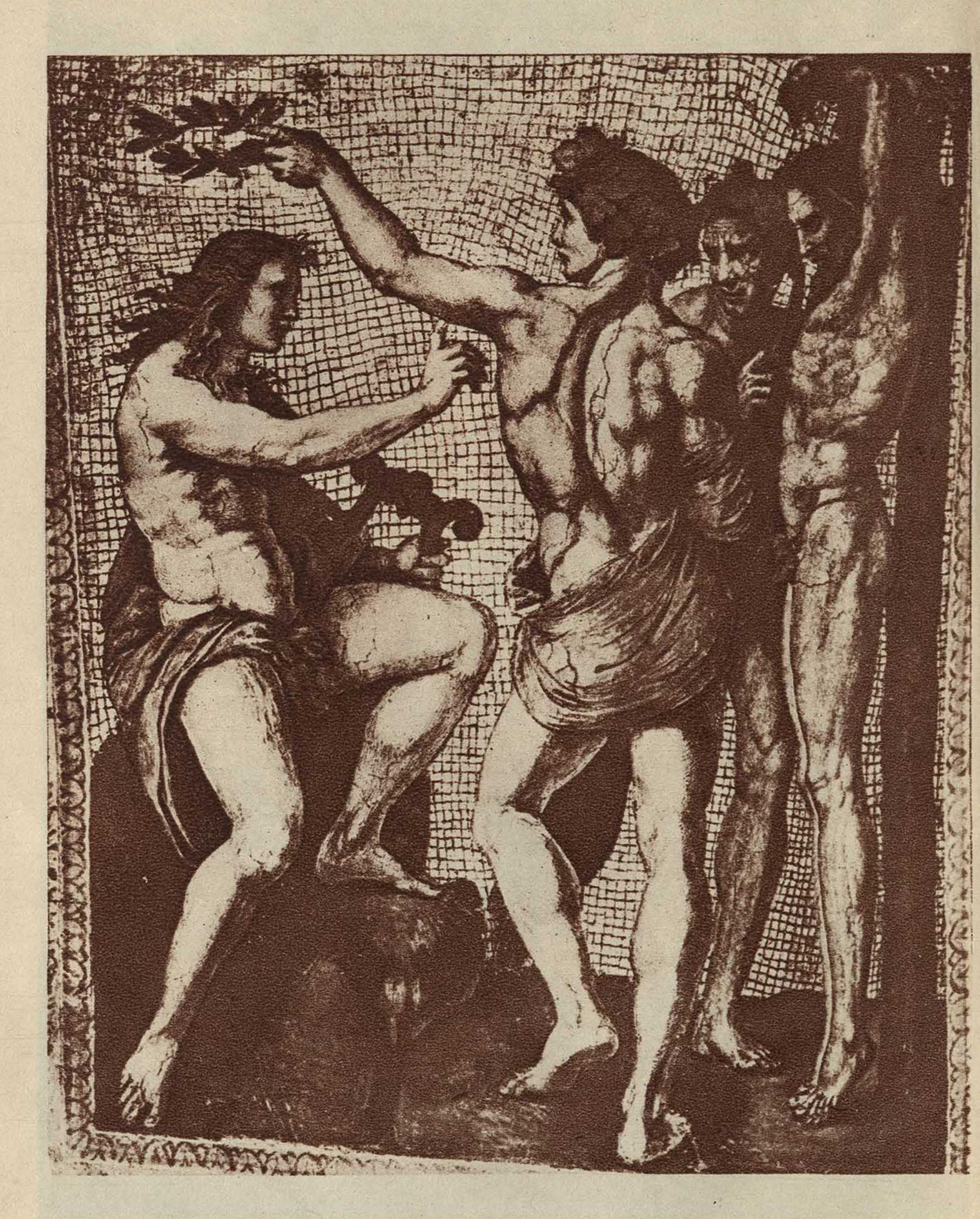


Рис. 8. *Рафаэль.* Аполлон и Марсий. Фреска лоджий Ватикана.

Все мастера штукатуры должны были бы муровать свои дома именно такой штукатуркой по крайней мере на три ступни над землей, потому что эти дома стали бы от этого много прочнее. Эта штукатурка огнеупорна и не пропускает селитры. Все, что было написано справа и слева на другой штукатурке, стало влажным и мокрым, те же места, которые были написаны на этой штукатурке, вечно сухи и устойчивы. Я сделал потом опыт и расписал часть моего двора и, когда через 14 дней роспись высохла и я решил, что она высохла достаточно, я развел под нею большой костер и приказал сжечь его с величайшим жаром в один день. Когда это было сделано, вся картина была раскалена и совсем черна от дыма; то тут, то там, как языки пламени, проглядывали желтые и красные одежды, а отдельные головы выглядывали, как грешники в аду. Догадайтесь, что я сделал! Кипящим щелоком я вымыл всю картину, и вот все лица, одежды, небеса и деревья, животные и трава—все снова появилось на свет. Это подтверждает, что подобная известковая живопись—настоящая наука. Я был страшно рад этому открытию и сначала хотел протрубить о нем во всю силу легких. Но нет, нет, мыслящий бедный художник не узнает этих вещей. Это снова пойдет на пользу великим придворным живописцам, которые жрут и пьют и на свой лад прилежны, но что же это за прилежание! Работа по два часа в день и возгласы: «О неблагодарное потомство», когда раздается слишком громкая критика.

известь сохла не так скоро и вместе с пуццоланской землей давала темную смесь. Пока эта смесь была влажной, и стена была сырою насквозь; при высыхании она «зацвела». Это было причиной того, что здесь проступила соль, хотя с течением времени она и была поглощена сухим воздухом. Микель Анджело был очень обеспокоен этим обстоятельством и не хотел продолжать работу; когда он с извинением стал от нее отказываться у папы, говоря, что она у него не удается, его святейшество послал к нему Джиованни ди Сан Галло, который, разобрав причины, ободрил его к продолжению работы и дал указания к тому, чтобы избежать заплеснения работы». По всей вероятности, он указал Микель Анджело, сколько пуццоланской земли можно прибавлять к извести. Также содержащие магнезию сорта извести из доломитов при слишком большом процентном содержании магнезии негодны для фресковой работы. Небольшое же содержание магнезии может, вероятно, даже повысить прочность штукатурки и, следовательно, фресковой росписи, как это видно по фрескам в Тироле, где употреблялась содержащая магнезию шлернская известь.

Ср. Эйбнер, стр. 490.

Так как во время моей преподавательской работы к моим услугам были открыты все библиотеки, я часто имел возможность обогащаться большим опытом. Между прочим, однажды в Риме в Ватикане я наткнулся на ряд манускриптов и нашел старогреческую рукопись, которая содержала ряд оригинальных фактов и мыслей о живописи. Между прочим, там было описание одного способа живописи, который я хочу здесь привести, так как он крайне своеобразен.

Эту живопись можно было бы применять во многих местах там, где должны быть написаны веселые и радостные предметы. Она даже много красивее фрески и допускает много больше красок—красные лаки, различные желтые и зеленые,—все это увлекало меня до настоящего момента. Всегда было трудно выполнить фреской большие пейзажи. Таким способом, думаю я, дело пошло бы и с этим. Это последнее, что я могу описать из моих изобретений. Они заняли у меня много времени, но занимают очень мало места на бумаге. Способ вкратце таков:

Стена приготовляется так, как я готовлю ее для фресковой живописи, но лишь чисто, красиво и тщательно выравнивается, а затем горячий еще слой штукатурки покрывается льняным маслом. Через некоторое время, когда эта промазка впитается, ее повторяют и продолжают до тех пор, пока стена больше не впитывает никакого масла. Затем по этому пишут обыкновенными водяными красками без всякого связующего вещества, чистой краской, растертой на воде без всякого клея или чего-либо другого; и через несколько дней, когда стена высохнет, живопись протирается шерстяными тряпками, после чего краска держится прочно и начинает блестеть. Я пробовал это и—как выше сказано—нашел, что способ себя оправдывает. Но следующие пункты должны быть точно соблюдены [1].

Необходимо следующее:

1. Очень тонко вычищенная стена.

2. Когда заглажение закончено и прежде чем стена успела высохнуть, ее нужно старательно покрывать маслом, и продолжать это до тех пор, пока не наступит полное «насыщение». Лишь после того, как это правило выполнено, наступает са-

[1] Описанная здесь техника, предполагающая наличие большой опытности в отношении применяемых материалов—извести и масла,—восходит к античности. При этом образуется твердая окись извести, которая не принимает воды. Этим, однако, как бы перебрасывается мост к технике «stukko lustro».

мое главное, от чего зависит успех работы и чему можно научиться лишь упражнением и опытом, а именно: надо определить, когда наступила необходимая степень высыхания, чтобы начать протирать краски. Это, как сказано, очень важный пункт, пожалуй, даже важнейший. Если натирать стену слишком рано, начав это до того, как краска высохла, то стена не получит уже того красивого зеркального блеска, который она получила бы при исполнении этого в надлежащий момент; кроме того, не все краски требуют одинакового времени для высыхания, например, кобальт и желтые охры сохнут гораздо быстрее, как и вообще все желтые краски высыхают раньше красных. При правильной работе можно получить исключительно красивые краски, обладающие прекрасным блеском. Этот прекрасный способ живописи при дальнейшем использовании и развитии его может применяться очень разнообразным образом; при ближайшем исследовании в этом направлении может и должно быть найдено много нового.

Еще лишь два слова.

Масляная живопись—основа всех остальных способов живописи; из этой техники развиваются и при том наивыгоднейшим образом все остальные техники. Она вырабатывает самосознание и уверенность в нанесении красок; ее свободное выполнение делает руку художника легкой, смелой и предприимчивой. Тот, кто овладел основами своего ремесла во фресковой живописи и занимался ею длительное время, у того масляная живопись пойдет не сразу, если ему приходится изучать ее впервые; если же кто начинает заниматься фреской после того, как он долго занимался масляной живописью, она у него пойдет легко, особенно, если у него будет хорошее руководство.

Эта работенка, право, была бы руководящей нитью этим несчастным плутам, но нет, дорогая бумага, свидетельница мыслей моих, неужели то, что я добывал многолетним исследованием, должно быть даром дано этим бездельникам? О нет, она для этого слишком хороша! Нет, пускай они сами сперва поищут да порастирают краски за 50 флоринов, как я это вначале делал. Я сам не знаю, почему я написал эту работу. Я написал ее частью по внутреннему побуждению, частью оттого, что патеры Бенедикт и Евстафий, мои былые собутыльники, не верили тому, что из меня может выйти писатель; они думали, что раз я вывожу одну букву так, а другую иначе, то из этого не может получиться надлежащего умонастроения. Колпаки несчастные, как я их высмею!

Далее.

Большие, неподвижные стенные картины имеют назначение производить длительным образом светлое, радостное и полное жизни впечатление на глаз и чувство зрителя. Они должны поднимать чувства, отдалять угнетающие впечатления обыденной жизни и оказывать чистое, радующее и жизнерадостное влияние. Для этой цели необходимо держать краски более насыщенным цветом, чем это обычно надо.

В больших стенных картинах это может быть сделано с правильным учетом связи целого без ущерба для искусства или художественного чувства. Если тона делятся на нежные и сильные, если правильно выбраны и противопоставлены друг другу их переходы, то в таких картинах они могут и даже должны быть повышены до высшей степени. Так же обстоит дело с живописью и для других общественных целей. Теперь, когда о фреске сказано все, что о ней только может быть сказано, несколько слов о масляной живописи.

Мои картины, которые я написал маслом, будут держаться до тех пор, пока сгнивший холст не упадет с рам. Почему? По той единственной причине, что я мой холст *никогда* не мажу клейстером или клеевой массой, как это делают бережливые художники, а сразу грунтую масляным грунтом. Если клейстер сильно высохнет, а картина намокнет, то он сейчас же подается вперед, вверх и губит собою всю картину. Если же краска нанесена на холст непосредственно (краска грунта, грунтовальный мел и чистые свинцовые белила, потому что домашняя красная чернеет и позволяет картинам прорастать), то нити холста очень крепко пропитываются маслом, и все держится страшно крепко. Такая живопись даже через сто лет выдерживает сворачивание, чего не может выдержать никакая другая [1]. Далее, я никогда не покрываю своих картин яичным белком. Это разрушает все верхние краски, но если картины сейчас же должны блестеть полной красотой, я покрываю их 2 лотами рыбьего клея в 20 лотах воды. Тогда картина сразу получает блеск, который, правда, держится всего 3—4 месяца; тогда надо снова смыть клей водою

---

[1] Опыт показал, что Кноллер в этом ошибался. Его картины маслом, если их попробовать свернуть теперь, были бы сильно этим повреждены из-за жесткости, вызванной масляным грунтом. Как сильно они потемнели, видно лучше всего в церкви в Эттале, где фресковые картины еще сохранили былую свежесть, в то время как масляные картины по сравнению с ними сильно потемнели.

и заменить лаком; например, мастиковый лак очень хорошо сохраняет картины.

Ограничимся сказанным о сохранности картин на холсте. Картины же на досках очень скоро гнутся и кривятся, если только не взято дерево огромной толщины. Обычно сзади вставляют тогда сильные скрепы, но это все равно, что укрощать кота, держа его за хвост: десятки раз видал я картины на дереве, расщепленные по середине. Я же, напротив, применяю простой прием Джиованни да Удине, ученика Рафаэля, Джулио Романо, его наследника: я наношу на мою доску грунт и сзади и спереди, одинаково отполированным с обеих сторон, и у меня никогда не случалось, чтобы хоть одна доска покривилась бы или покоробилась. Этот простой, но продуманный способ должны были бы усвоить себе все художники, чтобы картины их не становились неузнаваемыми еще при их жизни».

Ниже следуют рассуждения издателя рукописи Рейсбергера.

«Как видно из приводимого труда, составитель с полной и безыскусственной ясностью описывает свой способ выполнения фресковых росписей, способ, который, как показало время, себя оправдал. Опыты, которые Антон Ранцингер делал со штукатуркой Кноллера, показали, что она очень чиста и тверда; следует предположить, что прекрасно сохранившаяся фресковая картина 1874 г. Кноллера в Бюргерзаалькирхе в Мюнхене выполнена на подобной же штукатурке. Эта мощная роспись, занимающая плоскость в 300 с лишком кв. метров, почти совершенно не имеет трещин и очень тверда и очень прочна по краскам, что лучше всего доказывается тем, что она не только выдержала основательную промывку раствором соляной кислоты, но и могла быть очищена от грибкового налета (в настоящее время картина после промывки соляной кислотой совершенно уничтожена. *Прим. Шмида*).

Эта твердость и прочность живописи основываются на доброкачественности и правильном составе штукатурки. Вместе с затвердением штукатурки укрепляется и живопись, и этим объясняется, что краски фресковой живописи, нанесенные без всякого связующего средства, могут быть прочными. Краски не погружаются в штукатурку, как это думает Кноллер, потому

что она уже насыщена влажностью и больше ее не принимает. Наоборот, она сама отдает ее немного в виде силикатной воды известковой штукатурки, которая при высыхании этой последней выступает к поверхности, проникает в краски, делает их твердыми и постепенно твердеет вместе со штукатуркой.

За качество штукатурки и ее правильное нанесение ответственным является каменщик. Кноллер вполне прав, придавая столько значения хорошему штукатуру, умение и знание которого должны ему гарантировать добротность его живописи. Мы видели, как он вполне по-дружески обращался со своим штукатуром и как особо подчеркивает, что штукатура надо хорошо оплачивать. Если бы,—что настоятельно желательно,—художник снова захотел бы отдаться фресковой живописи, он должен был бы взять пример с Кноллера и привлечь к себе прежде всего дельного штукатура, на которого можно положиться. Этим можно облегчить себе работу.

Теперь, в новое время, фресковую живопись представляют себе слишком трудной, на самом же деле она самая легкая живописная техника из всех и предполагает лишь искусную верную руку, основательное живописное умение и глаз, опытный в красочных тонах.

Тот, кто занимался живописью фресок, должен, помимо грунта и правильного приготовления штукатурки, приложить особенно много старания к выбору красок. Важнейшие из них Кноллером названы, и на его указания можно во всем положиться. Добавить нужно еще те краски, которые весьма годны для фресковой живописи, но которые Кноллеру не могли быть известны: ультрамарины—синий, зеленый и фиолетовый. В его время они еще не были изобретены, а подлинный ультрамарин из ляпис-лазури был слишком дорог, чтобы получить повсеместное применение. Благодаря нашим искусственным ультрамаринам стала излишней мало удовлетворительная смальта, которая была не чем иным, как превращенным в порошок синим стеклом, так же как и кноллеровская таинственная угольная синяя.

Число этих красок не велико, но вполне достаточно для фресковой живописи. Но очень важно достать краски в их чистейшем и лучшем состоянии непосредственно, не вводя посредника торговца в искушение примешать желтый хром или меннинговую желтую к земляным краскам, чтобы их прикрасить. Очень важно размачивать и растирать, в особенности же обжигать свои краски для фресок через своих людей, штукатуров, чтобы иметь абсолютную уверенность в их чистоте. Это все

вещи, которые могут быть выполнены без всяких затруднений и с малыми затратами.

Почему же эта прекрасная техника фрески так теперь предана забвению? Вопрос заслуживает того, чтобы его поставить и кратко пересмотреть те пункты, которые ведут к удовлетворительному его разрешению. Кноллер настойчиво указывает, что теряются и забываются вещи более ценные, чем вновь изобретаемые. Он сам и не подозревал, что это так быстро случится и со столь любимой им фресковой живописью.

Посмотрим, как это случилось.

Исторически наиболее значительная эпоха еще недостаточно удалена от нас, чтобы мы могли под общим углом зрения с достаточной ясностью обозреть вызванный ею переворот во всех отношениях.

Ведь прошло немногим больше ста лет, как во Франции было разгромлено господство феодализма, в Германии прошла едва половина этого времени, и вполне естественно, что, когда рушится такой мощный застывший колосс, с ним падает и многое другое; к этому относится и фресковая живопись—сильнейшее средство художественного выражения старого государственного строя (новый буржуазный строй начал по-бедному и сентиментально строить и скреплять свое государство, у него было много дела, чтобы по-настоящему утвердиться самому, прежде чем подготовить почву искусству). К этому присоединилось то обстоятельство, что не было того семени, которое могло бы в новом земном царстве пустить крепкие корни. Кноллер, как выше упоминалось, умер в 1804 г., и те, кто после него воспринял эту технику, были уже не практиками, но робкими людьми из ателье, которых поучали профессора-книжники; самые противоречивые рецепты из старых недостоверных картин принимались без критики и слепо на веру. Кто же удивится, что фресковые росписи, изготовленные таким образом, без практического понимания и без технического знания, скоро разрушились?

Эти неудачи привели художников в отчаяние, и молва о том, что фресковая живопись не может выдерживать нашего климата, пошла из уст в уста и на веру и бессмысленно повторялась до наших дней. Бессмысленно, ибо даже не пытались призвать в качестве свидетелей прочности фресковой живописи имевшиеся в стране и в течение столетий хорошо сохранившиеся старые фресковые росписи. Ходячая фраза была найдена, а ведь так удобно и просто повторять фразу!

Мы должны себе, однако, задать вопрос, не были ли слиш-

ком повышенными требования, которые предъявлялись к фресковой живописи в нашем климате? Старые непроверенные анекдоты и рассказы теснились в головах художников, и эгоистическая претензия еще и через 500 лет служить предметом удивления потомства делала свое дело в смысле возбуждения надежды на прочность фресковой живописи до безграничных размеров. Естественно, что чем больше были до того надежды, тем сильнее было наступившее похмелье. Но разве не безумие ожидать чего-либо несообразного с естественным порядком вещей! Мы ведь видим, как наши мощные скалистые горы мало-помалу уничтожаются, и в то же время еще удивляемся, что картина, написанная на преходящей штукатурке, не держится вечно!

При разумном и целесообразном выполнении, применении хорошей штукатурки и при отсутствии слишком неблагоприятных обстоятельств фресковая картина и в условиях нашего климата может простоять добрых сто лет; мы имеем и более старые фрески, хотя благодаря прежнему варварству и сохраненные лишь во фрагментах в Мюнхене, Аугсбурге, Гиршберге и в других местах. По правде говоря, это достаточно большой срок, чтобы дать толчок честолюбию к тому, чтобы творить в этой технике, тем более, что мы не имеем никаких других способов, гарантирующих прочность картины под открытым небом.

Но это не дело одного только честолюбия, здесь надо еще преодолеть закон косности и лени, столь жутким образом воцарившийся в художественных кругах нашего времени. Разве не грустно, что к «салонному тирольцу», «салонному лейтенанту» теперь приобщен и «салонный художник», для того чтобы в качестве забавной персоны быть осмеянным на страницах юмористических листков.

Будет очень трудно завоевать для фресковой живописи молодых художников, испорченных в академиях. Они предпочитают лучше сидеть голодными в своих мастерских и ловить мух, чем решиться подняться на леса, где все же всегда несколько грязно и где холеные пальцы и ногти могут подвергнуться опасности огрубеть и потерять изящество.

Но фресковая живопись должна стать потребностью, должна стать основным способом выполнения всех монументальных живописных работ. Этим она может быть, потому что она относительно очень дешева и в отношении прочности является самой дешевой из живописных техник.

Адольф Вильгельм Кейм (умер 5 сентября 1913 г.) изготовил для художников специально приготовленное полотно для

наклейки на стену, но и эта несколько своеобразная техника не нашла отклика у художников.

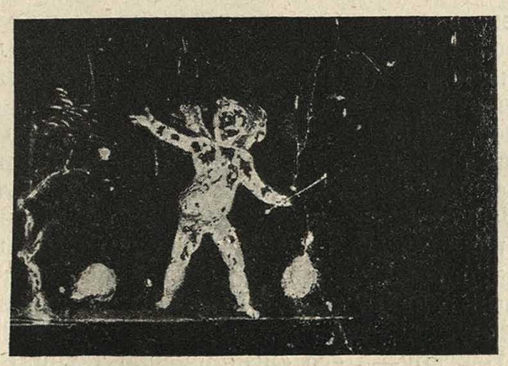
Лишь художники декораторы не видят препятствий в этих неудобствах, потому что они к ним привыкли с самого начала. Если они не возьмутся за фресковую живопись, она будет навеки забыта. В конце концов нет необходимости, чтобы все было записано фигурами,—часто хороший орнамент производит лучшее впечатление, чем театрально растопыренная фигура.

Вышеприведенное руководство вполне достаточно, остальное принесут опыт и практика, а там уже будут сами собою вырастать вышколенные силы.

Итак, вперед!

Выигрывает смелый и, право, здесь можно выиграть много!»

Долго длившийся спор о внутренних стенных росписях Помпеи, спор, порою принимавший резкие формы, повидимому, здесь может считаться решенным на основе технических опытов. Мы должны здесь отдать дань восхищения некоторым из прежних исследователей и художников за то, как близко они подошли к правильному решению на основе зоркого наблюдения и практического опыта, хотя у них и не было возможности выяснить во всей их тонкости ухищрения античных живописцев, для чего существенно много внесли новейшие химические изыскания Эйбнера и микрохимические исследования Рэльмана.





ЭНКАУСТИКА

ЕСЛИ уже в решении спорных вопросов о помпейской стенной живописи нам пришлось преодолевать много трудностей, то в вопросе об энкаустике этих трудностей и вопросов, ждущих своего разрешения, еще больше. Это понятно, если принять во внимание, что со времени Возрождения филологи, химики и профаны трудились над решением великой загадки энкаустики. В результате столкновения опубликованных мнений этих людей различнейших профессий получилась полнейшая сумятица высказываний, одно другое опровергающих и под конец сплетающихся в неразрешимый гордиев узел. Чем дальше с течением столетий длились дискуссии, тем труднее казалось найти решение. И поэтому Бергеру—в его «Живописной технике древности»—

было нелегко подойти вплотную ко всем вопросам, которые с течением времени оказались связанными с проблемой энкаустики. Не будучи ни филологом, ни химиком, он вынужден был при исследовании текстов связываться с видными филологами и прибегать к совету выдающихся химиков, для того чтобы на основе их экспертиз медленно и с большой выдержкой пробивать себе путь среди трудностей в вопросе об энкаустике. К этому присоединилось еще то обстоятельство, что филологи и химики, помогавшие ему, со своей стороны не были художниками, так что их заключения могли ввести его в заблуждение таким же образом, как это было в вопросе о «пуническом воске». В вопросе об энкаустике мы снова столкнемся с тем, как важно, чем, собственно говоря, является этот «пунический воск».

Бергер с большим упорством держался того взгляда, что пунический воск является «омылением воска», чего на самом деле не было; при этом он примкнул к ошибочному воззрению, восходящему к XVIII веку и еще более раннему времени, воззрению, от которого он в своем последнем опубликованном труде «Восковая живопись Апеллеса и его времени» в некоторых незначительных пунктах отошел, причем приблизился к истине и в других вопросах энкаустической техники.

Основоположное место у Плиния (XXXV, 149) гласит буквально так:

«Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera (?) et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere, hoc tertium genus accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole ne csale ventisve corrumpitur», т. е. «В древности было два способа писать энкаустически, с воском (?) и на слоновой кости посредством «cestrum», т. е. копьеподобным небольшим вертелом, пока не начали расписывать военные корабли. К этому прибавился третий способ: растоплять восковые краски огнем и употреблять кисть—живопись, которая на кораблях не повреждается ни солнцем, ни соленой водой, ни ветрами».

Бергер наряду с другими исследователями, в частности, как и его доверенный филологический советчик проф. К. Майгоф из Дрездена, признал это место испорченным и исправил его так, чтобы получилось три различных способа писания, о которых говорил Плиний. На место слова «cera» было поставлено слово «cauterio», причем подчеркивалось, что слово «cera» могло получиться из искажения первоначального слова cauterio, так что получался следующий текст:

«Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cauterio et in ebore cestro, id est vericulo, donec classes pingi coepere. hoc tertium genus accessit resolutis igni ceris penicillo utendi» и т. д.

Майгоф, торжествуя, пишет:

«Таким образом, мы получаем тот неизвестный нам третий предмет, орудие, которого нехватало, так как оно было необходимо для ясного и удовлетворительного определения дела и для того, чтобы получить приемлемую, сразу понятную конструкцию слов. Все прежние сомнения устранены и в то же время подтверждены. И это орудие не пристрастно выдумано и произвольно привлечено, но необходимость вставки его безупречно установлена документально подтвержденным в индексе фактом того, что энкаустикой писали или посредством cauterium, или посредством cestrum, или посредством кисти («qui encausta cauterio vel cestro vel penicillo pinxerint»). Какие же результаты получим мы из этого объяснения энкаустической техники, если сделаем отсюда частью необходимые, частью вероятные выводы?»

Он делает вывод, что при энкаустике писали тремя инструментами: 1) посредством cauterium; 2) посредством cestrum; 3) кистью.

Под каутериумом он разумеет шпахтелеподобный инструмент, который, будучи нагретым, служил для того, чтобы наносить энкаустические краски и смешивать их между собою. Он пишет, что у греков слово cauterium не было употребительным для обозначения инструментов для энкаустической живописи, каковое обозначалось словом «ῥαβδίον» (рабдион), под чем разумелся горячо нагретый железный стержень. Под «cestrum», по его мнению, следует разуметь род заостренного железа для гравирования, которым процарапываются по слоновой кости контуры, согласно приведенному месту Плиния, гласящему: «et in ebore cestro, id est vericulo». О применении кисти как простейшего инструмента для живописи нечего больше сказать.

Бергер совершенно согласен со взглядами Майгофа и усматривает в двух бронзовых инструментах, которые были найдены в погребении художника, раскопанном в Сен Медар де Прэ, именно эти «каутерии», взгляд, против которого трудно возражать. Эти инструменты имеют на одном конце узкую продолговатую ложечку, на другом — небольшое приспособление, подобное шпахтелю, весьма удобное для втирания энкаустических красок. Отметим здесь же, что в этом погребении художника были найдены также *две ручки кистей*, что указывает на то,

что оба инструмента использовались античным художником одновременно.

Важно несколько подробнее рассмотреть критически попытки объяснения вопроса, начавшиеся еще с конца XVI столетия.

Очень тщательно занимался данным вопросом в 1629 г. известный француз Клод де Сомэз (Claudius Salmasius), причем он исходил из первоначального разночтения текста Плиния, где вместо «cauterio» поставлена «cera». Он реконструировал три техники: «на деревянную доску наносился цветной воск в том виде, в каком он был; потом он размещался и перерабатывался на ней сообразно с замыслом картины; законченная же картина затем прожигалась огнем, чтобы сгладить шероховатости и слить краски, поскольку это было необходимым». Сальмазиус не говорит о том, каким инструментом наносились, по его мнению, краски.

По всей вероятности, он подразумевает подобный шпахтелю инструмент. Этот технический способ Сальмазиуса—прямой прообраз энкаустической техники, как в наше время она мыслилась и защищалась О. Доннером фон Рихтер в ряде опубликованных им работ в 1867, 1885 и 1899 гг. Он внес в нее изменения лишь в том отношении, что вместо чистого, смешанного с красками в порошке воска он брал воск, сваренный с «nitrum», т. е. с содой (ошибочное толкование «пунического воска»); в целях большей мягкости и облегчения его переработки он прибавлял к нему некоторое количество хиосского бальзама и оливкового масла.

В качестве инструмента, для того чтобы притирать эту восковую пасту к доске картины, он применял «cestrum», сделанный из дерева, кости или рога (он считал излишним металл), причем представлял его себе в виде зазубренного инструмента подобного ланцету. Спереди он был зазубренным, а на обратной стороне имелся выпуклый обушок для того, чтобы заглаживать могущие появиться борозды. Восковые пасты наносились в холодном состоянии и затем вжигались или посредством нагретого металлического стержня или металлического, наполненного угольями сосуда, который приближали к картине («cauterium», по Доннеру). По существу мы имеем здесь таким образом ту же технику, которую описывал Сальмазиус в качестве первого способа. Но что за смысл может иметь это умащение восковыми пастами? О ней вообще не может быть речи, как о практически применимой технике, и она полностью противоречит найденным

в Фаюме портретам мумий, которые имеют непререкаемые, видные невооруженному глазу следы работы кистью и ясные признаки работы краской, *разогретой до жидкого состояния.* Это в частности подчеркивает и Бергер и в еще большей степени Флиндерс Питри, который говорит о «вполне жидкой краске и о длинных мазках, нанесенных насыщенной кистью».

Защищаемое Доннером толкование энкаустической техники—насмешка над всякой живописью; ибо как могли бы греческие мастера при этом утрамбовывании восковых паст «вложить в картину свою душу»; ведь надо иметь в виду, что при сплаве красок горячим горшком с угольями или огнем,—причем краски должны были впитываться одна в другую,—они были бы поставлены в зависимость от случайных результатов. Несмотря на то, что каждому мало-мальски опытному технику наперед должно было быть ясно, что эта, защищаемая Сальмазиусом и Доннером техника умащения не может иметь отношения к античности,—несмотря на это, она нашла сторонников и получила распространение. Подобная мысль могла притти в голову Сальмазиусу: он не был сам живописцем. Но совершенно непостижимо, как такую идею мог защищать *художник* О. Доннер фон Рихтер.

Во второй технике Плиния Сальмазиус усматривал не что иное, как своеобразное подобие современной технике выжигания горячей палочкой или грифелем по слоновой кости. Он полагал, что при этом способе воск вообще не употреблялся.

Наконец, третий способ Плиния Сальмазиус толковал как покраску разогретою до жидкого состояния восковою краскою судов, дверей и других частей деревянной архитектуры. Он представляет себе дело очень просто; но если бы он попытался сам хотя бы один единственный раз покрасить дерево разогретой до жидкого состояния краской, он бы сразу заметил, что разогретый воск на дереве тотчас же стынет и что покраска разогретым до жидкого состояния воском — такая техническая трудность, с которой неоднократно не справлялись в своих опытах последующие исследователи энкаустики.

В большом издании Плиния при Людовике XIV в 1685 г. (изд. in usum Delphini) иезуит Гардуэн защищал взгляд, будто на деревянной доске рисунок гравировался посредством «cestrum», подобно тому как гравер по меди гравирует грабштихелем; борозды и штрихи заполнялись цветным воском и картину затем держали над огнем, чтобы вплавить воск. По слоновой кости рисунок гравировался *раскаленным* цестром, и дальше работа-

ли, как по дереву. Он представлял себе таким образом античную картину в виде своего рода окрашенной гравюры по меди. Также представлял себе энкаустику и Иоганн Шефлер в своем труде, вышедшем в Нюрнберге в 1669 г., «Об искусстве живописи». По этим немногим приведенным примерам можно ясно видеть, что ученые, не являющиеся техниками, зачастую при попытках объяснить античные тексты, касающиеся живописной техники, вместо действительности больше витают в области фантазии.

В 1775 г. известный меценат граф Кайлюс предложил Академии надписей свою докладную записку об энкаустической живописи, в которой он различал четыре рода энкаустической техники.

Помимо техники, при которой он держал восковые краски в жидком состоянии над грелкой с кипящей водой, нагревая в то же время и деревянные доски, на которых предполагалось писать, все его остальные три способа—чистейшая фантастика.

Впрочем, ему принадлежит заслуга изготовления в сотрудничестве с врачом Мажо растворенных восковых красок, которых он, впрочем, энкаустикой и не называл. В отношении этих растворенных красок он был предшественником Книрима и Фернбаха, работавших также растворенными восковыми красками.

Граф Кайлюс заказал известному художнику Вивиену написать Минерву способом энкаустики и выставил изготовленную картину. Весь Париж был поражен этой новинкой живописной техники, и все любители искусства наперерыв спешили посмотреть энкаустическую картину. Но она была лишь отчасти написана энкаустикой, и Вивиену, наверное, было очень трудно иметь дело с красками, которые разогревались на грелке.

Одновременно с этими опытами графа Кайлюса, возбудившими такое внимание, художники Башелье, Галлэ и Лоррен выступили перед общественностью с новой идеей: они смешали воск со щелоком и писали, смешивая красочную пыль с омыленным воском. Эти написанные на холсте картины подогревались затем с обратной стороны, так что окрашенное восковое мыло проникало в холст.

Возник ожесточенный спор, вызвавший чрезвычайное волнение о том, кто обладает секретом подлинной энкаустики, и в результате Академия сочла себя вынужденной поручить ученому Монное написать статью об энкаустике для энциклопедического словаря; Монное изложил извлеченные им из Витру-

вия и Плиния технические сведения об энкаустике в пяти пунктах. Пункты эти слишком важны, чтобы можно было обойтись, не приводя их: они являются в известной степени итоговым результатом, показывающим, что можно вообще извлечь из старых писателей в отношении практики.

Вышеупомянутые пять пунктов гласят так:

1. Древние писали цветным воском, который они, быть может, немного мешали с маслом, чтобы его размягчить; они хранили краски в ящичках с отделениями.

2. Они растапливали эти восковые краски и применяли их, нанося кистью.

3. Они укрепляли свои картины вжиганием при помощи наполненной углями грелки, которой проводили взад и вперед над поверхностью картины.

4. Они придавали картине блеск растиранием ее чистыми льняными полотенцами.

5. Они писали свои переносные картины на дереве, как это видно из многих текстов, а также по штукатурке и гипсу.

Эти пять пунктов не что иное, как короткие выводы из Витрувия и Плиния, выводы, не имеющие никакого практического значения для искусства.

Самое ценное в них то, что они показывают, как прямо-таки невозможно на основе изучения античных источников притти к какому-либо ощутительному результату.

Моннуа выступает далее против приема Кайлюса и против способа Башелье, как против не отвечающих античной технике; в общем и целом он выступает правильно, так как различные технические приемы, примененные ими в качестве античных, не что иное, как техническое баловство. Как бы то ни было, Башелье с товарищами были наведены на мысль смешать воск с щелоком чтением известного отрывка у Плиния и Диоскурида. Место это гласит у Плиния (XXI, 83) так:

«Лучший воск—так называемый пунический... (84). Пунический воск приготовляется следующим образом: желтый воск подвергается на длительное время воздействию воздуха под открытым небом. Затем его варят в морской воде, почерпнутой из глубины с примесью «nitrum» (сода или поташ), ложкой берут верхнюю белую часть и наливают ее в сосуд с небольшим количеством холодной воды. Ее снова варят с морской водой и затем остужают сосуд. Повторив это трижды, его сушат под открытым небом на плетеных ситах на солнечном и лунном свете. Последний белит его, солнце же высушивает; чтобы он не таял, его по-



Рис. 9. Энкаустический портрет из Файюма.



Рис. 10. Энкаустический портрет из Файюма.

крывают тонким льняным полотном. Белее всего он становится, если его после беления на солнце сварить еще раз. Пунический воск лучше всего годится для лекарств (85). С пеплом от бумаги становится воск черным, корень анхузы окрашивает его в красный цвет и ему придают красящими веществами различнейшие цвета, чтобы достоверно воспроизводить явления действительности; также служит он людям для иных, бесчисленных целей, даже для защиты стен и оружия».

Диоскурид (II, 105) дает еще более подробное описание пунического воска. «После приготовляют этот сорт воска, растопляя с примесью «νιτρον» (нитрон) сырой, т. е. желтый, небеленый пчелиный воск в котле, наполненном морскою водою, почерпнутой из глубины, чтобы она была незагрязненной; воду эту затем удаляют и еще три раза кипятят со свежей морской водой, остужают, снимают полученные куски воска и на шнурках подвергают дальнейшему белению под открытым небом или кладут в солнечных местах на траве и покрывают полотнами, чтобы они не таяли»[1].

Мы уже знаем, какую большую роль играет толкование пунического воска в теории живописи Бергера и как все его воззрения на помпейскую стенную живопись зиждятся и рушатся вместе с ним. Свои воззрения он воспринял от литературы XVIII века. Во Франции так же, как и в Германии и в Италии, много людей занималось вопросом о пуническом воске, и все они исходили из ошибочного убеждения, что с нахождением этого предполагаемого воскового омыления или эмульсии проблема античной энкаустики разрешена.

В 1769 г. Бенжамен Калау, придворный живописец курфюрста в Лейпциге, а затем придворный живописец в Берлине, издал сочинение «Подробное сообщение о том, как растворить пунический или элеодорский воск» (Лейпциг, 1769 г.). Он заявлял там, что он снова нашел «пунический или элеодорский воск, который древние употребляли для нанесения красок в восковой живописи». Он обладал искусством растворять воск в воде, во всех видах масла или камеди, смешивая с любыми красками, чтобы изготовлять «нежнейшие картины». Он получил от короля исключительную привилегию на право продажи в землях прусского королевства этого воска, который употреблялся также печатниками, переплетчиками, седельщиками, са-

---

[1] См. Eibner. «Technische Mitteilungen», April 1924.

пожниками и столярами. Калау умер в 1785 г., не опубликовав своей «тайны».

На такой же или подобной основе работали затем И. Г. Вальтер, маркиз Лорнья из Вероны, граф Торри, барон фон Таубенгейм и аббат Виченцо Реквено, издавший труд под заглавием «Saggi sul restabilimento dell'antica arte dei greci e romani» (Парма, 1794 г.), в котором он подробно распространяется об античной живописи. Он уже применял металлические палочки различной формы, которыми он наносил разогретый воск; с помощью горячих инструментов он смешивал их между собою.

Эта техника Реквено была по существу воспринята Бергером, причем он пользовался теми, нами выше описанными «каутериями», которые были найдены в погребении художника в Сен Медар де Прэ. Бергер пишет о Реквено: «Я совершенно убежден, что он уже тогда разрешил бы вопрос об энкаустике, если бы он мог принять во внимание все те химические исследования и позднеегипетские портреты мумий, которые нам стали известными с тех пор».

Слова эти объясняются тем, что сам Бергер также применял технику Реквено. Последним представителем теории омыленного воска был Иоганн Фридрих Рейфштейн (или Рейфенштейн) в Риме, бывший там директором воспитательного института для русских художников, будучи одновременно готским придворным советником. Им и его якобы энкаустическими работами интересовался также и Гете; некоторые места его «Итальянского путешествия» показывают, какое большое значение придавалось художниками и дилетантами тогдашней иностранной колонии в Риме псевдоэнкаустической манере живописи.

Теория омыленного воска кончилась одновременно с концом XVIII века и сменилась новым направлением, которое с помощью эфирных масел превращало воск в годную для живописи жидкость и мешало ее с красками. Представителями этого направления были Фаброни, Пайо де Монтабэр, Книрим и Фернбах. Технику красок на восковых растворах мы видели уже выше у графа Кайлюса. Отто Доннер фон Рихтер, противник Бергера, применял наносимые в холодном состоянии восковые пасты; он наносил их своим придуманным «цестром» на живописный грунт и затем вжигал их, в то время как Бергер наливал нагретые до жидкого состояния восковые краски на плоскость картины посредством своего вышеупомянутого горячего металлического инструмента, называвшегося «каутерием», и этим же нагретым инструментом перерабатывал их между собой.

Ни при одном из методов не может быть и речи о свободной художественной работе.

Среди вышеприведенных имен людей, занимавшихся решением вопроса об энкаустике, мы находим много дилетантов, мало художников и техников живописи. Этим объясняется, что в решении вопроса об энкаустике не двигались вперед, так как решить его можно, только исходя из живописной техники и применения ее приемов. Подлинная возможность найти решение вопроса об энкаустике, так же как и вопроса о помпейской стенописи, лежит *в живописно-технических изощренных приемах.*

Один из величайших техников живописи прошлого столетия Арнольд Бёклин также занимался энкаустикой и провел ряд опытов. При этих опытах Бёклин, как старый техник, сразу увидел, что античная энкаустика должна была состоять в применении горячих растопленных восковых красок с помощью инструментов, которые надо держать горячими. Ему пришлось преодолеть много трудностей, прежде чем ему удалось написать одну единственную картину «Сафо», так как он не имел достаточного оборудования для энкаустики. Об этой картине «Сафо» Флерке пишет:

«Сегодня, через много лет (с 1859 г.), Бёклин снова увидел свою картину „Сафо“, бывшую в собственности Саразэна; он был очень доволен ее превосходной сохранностью. Она написана чистейшей энкаустикой (способ живописи, в котором нынешнее искусство не имеет еще никакого опыта и относительно которого он сам не знал, насколько он себя оправдывает), но и через столько лет так свежа, как если бы она была только что закончена, и такой светосилы краски, какая недостижима в масле. Синий платок на голове, который он написал ультрамарином и индиговой лазурью, великолепно сверкает, и позолоты в узорчатой ткани вокруг волос блестят, как прежде».

Он же говорит в другом месте:

«Если бы он только мог предвидеть, как хорошо сохранится его картина „Сафо“, он в Риме не дал бы смутить себя болтовней своих знакомых и не отказался бы от этого опыта так легко. Но он не продолжал его, так как, не имея опыта, боялся, что краски скоро начнут трескаться и меняться».

Разве можно себе представить большую похвалу энкаустике, чем эти слова *из уст такого человека, как* Бёклин?

Вышеперечисленные попытки решения вопроса об античной энкаустике могут быть разделены на три группы:

1) применение горячих жидких восковых красок;

2) живопись красками, связующим веществом которых являются эфирные растворения воска;

3) применение омыленного воска с различными примесями в качестве связующего вещества.

Живопись горячими красками испытывалась меньше всего, потому что она была связана с наибольшими трудностями, которые пугали экспериментаторов. Следствием этого было то, что искали выхода в растворах воска и омыленном воске, как связующем веществе для красок, чтобы ими писать, что не представляло никаких трудностей. В какой мере оба эти способа применялись в древности и подходят ли они под понятие энкаустики, или же под энкаустикой должно разуметься лишь применение горячих красок, покажет нижеследующее исследование.

Наиболее ясное место об энкаустике у Плиния (XXXV, 149) следующее:

«Resolutis igni ceris penicillo utendi quae pictura navibus nec sole nec sale ventisae corrumpitur». «Восковые краски огнем делать жидкими и употреблять кисть: живопись на кораблях, которая ни от солнца, ни от соленой воды, ни от ветров не портится».

Здесь Плиний ясно говорит о восковых красках, которые растопляются в сосудах, поставленных на огонь, и затем употребляются для живописи. Они наносились кистью.

До последнего времени думали, что при этом способе дело шло только о грубой покраске судов. Но это не так. Дело шло скорее об окраске художественного или художественно-прикладного характера, хотя в это надо включить и покраску самого судна. Уже Гомер прославляет «красноклювые» и «краснобокие» греческие суда. Поэт Гиппонакс (550 л. до н. э.) упоминает о написанной по борту, далеко протянувшейся змее. На вазовых картинах и рельефах мы видим корабли с глазами впереди у буга, с дельфином над килем и другими написанными украшениями.

У Антенея Калликсен описывает два государственных корабля царя Птолемея Филопатора (220 л. до н. э.), а Мошион там же описывает еще большее и более драгоценное судно современного ему же Гиерона Сиракузского. Согласно этим описаниям, эти корабли были плавающими дворцами, расписанными не меньше, чем на 10 локтей в высоту. Кроме того, пишет автор, каждое место на них было красочно украшено восковою живописью (энкаустикой); о других кораблях говорится: «все судно

было богато украшено соответственными картинами». Флавий Филострат (конец II столетия н. э.) обсуждает картину из античного собрания картин в Неаполе, изображающую Босфор, причем говорится, что одна из плывущих барок имела темно-синюю, другая золотую, третья еще иную пестро расписанную переднюю часть.

По этому описанию мы видим, что не надо представлять себе живопись нагретыми восковыми красками просто, как окраску больших плоскостей, но что она применялась также в более тонких живописных работах. Это подтверждается еще тем, что великий Протоген, который заслуживает быть поставленным наряду с Апеллесом, до 50-го года своей жизни был корабельным живописцем, так же как и Гераклеид (около 168 г. до н. э.), который стал одним из замечательнейших энкаустов своего времени, после того как бросил роспись кораблей. Невозможно себе представить, чтобы человек, который до 50-го года своей жизни красил корабли, вдруг сразу после этого стал художником и к тому же еще художником величайшего значения. Это лучшее доказательство того, что живопись на кораблях горячими растопленными красками помимо покраски часто была художественной и художественно-ремесленной работой.

Когда Плиний в другом месте пишет:

«В древние времена было два способа писать энкаустически: посредством ,,каутерия'' и по слоновой кости посредством ,,цестра'', пока не стали расписывать военные корабли»,—то он здесь пытается лишь быть историком техники. Очевидно, он знал о применении в его время в энкаустической технике и «каутерия», и «цестра», и кисти, но считает, что применение «каутерия» и «цестра» является наиболее старым родом энкаустики. Он отнюдь не хочет сказать, что в этих обеих техниках применение кисти исключено; эти оба инструмента—«каутерий» и «цестр»—могут мыслиться также и в связи с техникой кисти. Текст во всяком случае этого не исключает. Но мы должны будем признать, что это совсем не важно. Греки и римляне были в отношении истории искусства слабы, еще слабее они в области истории живописной техники; ниже мы увидим, что спор об испорченном тексте Плиния (XXXV, 149), длившийся несколько столетий, вообще совершенно излишний. Плиний говорит, что техники с «каутерием» и «цестром» являются старейшими, «пока не стали расписывать военные корабли». До сих пор упускали из виду поставить вопрос, *когда собственно начали расписывать военные корабли*, хотя постановка этого вопроса при-

дала бы спорному вопросу об энкаустике совсем другое лицо. Мы можем считать несомненным, что роспись кораблей была у греков на подъеме уже в древнейшем эгейском искусстве, т. е. в третьем тысячелетии до н. э. Этим доказывается то обстоятельство, что художники в эту эпоху уже применяли кисть для росписи кораблей, что Плиний особо выразительно подчеркивает, когда пишет, что горячие растопленные восковые краски при росписи военных кораблей наносились кистью. Кроме того, с технической точки зрения, это разумеется само собою. И если Плиний утверждает, что техника с «каутерием» и с «цестром» была в обиходе раньше техники кисти, то это лишь историческое предположение, которое ничем не может быть доказано, так как ни греческие источники, из которых почерпал свои сведения Плиний, ни Плиний сам не могли быть осведомлены о том, какие техники применялись в энкаустике в третьем тысячелетии до н. э.

Отсюда следует вывод, что место у Плиния (XXXV, 149), которое все ученые вместе с Бергером считали важнейшим текстом об энкаустике, отнюдь не имеет той важности, которая ему приписывалась. И, следовательно, надо с сожалением признать, что все те труды и упорство, с которым в течение столетий спорили по толкованию этого места, были делом и безнадежным и излишним.

Нет сомнения, что техника энкаустики восходит к Египту. Эйбнер подверг химическому исследованию старую египетскую роспись по камню, которая была изготовлена примерно за 3000 лет до н. э. Он с полной достоверностью установил, что это была восковая живопись, которая сохранилась так хорошо, что найденный в ней воск имел точку плавления 62°, свойственную и свежему воску [1].

Плиний (XXXV, 122) говорит в начале своей истории энкаустической живописи:

«Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat». «Кто первый придумал писать воском и вжигать картину—неизвестно».

Этим он признает, что греки не были изобретателями энкаустики и также не претендовали на то, чтобы ими быть. Они, несомненно, пытались бы это делать, если бы это

---

[1] Желающих познакомиться с новейшими химическими изысканиями по вопросам энкаустики я отсылаю к недавно появившемуся труду Эйбнера «Материалы и развитие стенной живописи с древности до нового времени». Издание Б. Геллера, Мюнхен. Eibner. «Entwickelung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuezeit». Verlag Heller, München.

хоть как-нибудь могло бы сойти за правду, ибо в своем чувстве национального превосходства они всегда превозносили все успехи в отношении техники, достигнутые кем-либо из их сограждан, и разглашали славу изобретателя. В подтверждение этого можно было бы привести очень много мест. Из всего этого следует, что подлинной чистой энкаустикой была окраска горячим расплавленным воском с применением кисти. Если этот совершенно точно описанный Плинием способ применялся в росписи военных судов, причем так выполнялась не только покраска, но и художественная работа, то очень ясно, что эта же горячая техника применялась как в окраске архитектуры, так и стенных картин. Краска, полученная при помощи растопленного воска, обладает совершенно особою прелестью и особым материальным характером, которого нет ни у какой иной краски и ни у какого иного вида энкаустики. Наиболее четко была описана эта краска в связи с обследованием колонны Траяна комиссией в составе восьми архитекторов разных национальностей. Были найдены остатки раскраски, которым теперь больше 1800 лет; описание отмечает их *твердость, сходство со смолой и стеклянистость в изломе*. Этот род красочной корки совершенно тождественен с энкаустической раскраской Парфенона и храма Тезея в Афинах. Каждому, кто прочтет описание энкаустической картины V или IV века до н. э., будет ясно, что эффекты живописи, подобные тем, что описывают нам древние писатели, не могли бы быть достигнуты никакой современной краской. Далее, надо также иметь в виду, что эти писатели, по всей вероятности, не были ограничены знанием одних только полных фантазии повествований греческих преданий, но и сами имели широкую возможность видеть в римских галлереях подлинные греческие картины знаменитых энкаустов и составить себе о них собственное суждение.

Общеизвестны античные рассказы о реалистическом впечатлении от энкаустических картин. Зевксис писал виноград с такой верностью природе, что птицы слетались клевать его. Парразий написал занавес до того иллюзорно, что его коллега по живописи, Зевксис, подошел, чтобы отдернуть его от картины, которую он якобы завешивал. Апеллес вступил в состязание с несколькими живописцами, кто сможет лучше написать коня. Он приказал провести лошадей перед некоторыми из написанных лошадиных изображений, и они ржали при виде изображения, написанного Апеллесом. Допустим, что это античные преувеличения,—несомненно одно: энкаустикой достигались эф-

фекты, как их нельзя было достигнуть никакой иной техникой, не исключая лучших масляных красок. Также и более поздние писатели называют энкаустические картины великих мастеров «живыми художественными произведениями», словно одушевленными, цветущими, дышащими, обманывающими чувства. Так, Марциал говорит: «Эта картина многоискусной руки дышит». Петроний Арбитр говорит: «Морщин Протогена, которые по своей выразительности соперничали с самой природой, я не мог созерцать без своего рода ужаса». Прелестная ода Анакреона призывает художника написать воском его далекую возлюбленную:

«Встань, о лучший из художников! Нарисуй, о лучший из художников, мастер в искусстве родосском, нарисуй, как я скажу, мою далекую подругу. Нарисуй прежде всего ее мягкие черные волосы и, если воск твой это может, нарисуй их благоухающими. Выше щек нарисуй под темными локонами чело, белое, как слоновая кость. Пусть дуги бровей не раздельными будут и не соединенными, но, как у ней, пусть одна, нежно теряясь, переходит в другую. Но для взгляда очей должен ты взять чистое пламя. Пусть будут они лазурно блестящими, как у Афины, и влажными, как у Цитереи. Нарисуй ей нос и щеки, смешав молоко и розы, и губы нарисуй, как у Пейто, сладостно влекущими к поцелую. У подбородка и беломраморной шеи пусть витают хариты. Одень ее, наконец, в сияющий пурпур, и пусть немного просвечивает тело. Стой, вот я ее уже вижу! Еще мгновенье—и ты, воск, залепечешь!»[1]

Этот поэтический призыв к энкаустическому художнику достигнуть лучшего и высшего в изображении возлюбленной поэта, написать картину так жизненно-правдиво, чтобы можно было поверить, что она может говорить,—такой призыв был возможен только в том случае, если поэт уже видел такие жизненно-правдивые портреты, исполненные рукою художника. Именно энкаустическая техника была в состоянии повысить до высшей степени реализм портрета. Благодаря счастливой случайности мы имеем ряд античных портретов, написанных энкаустикой.

---

[1] Приводимая ода причисляется собственно не к анакреоновым, но к анакреонтическим одам. В текст немецкого перевода в книге Шмида включено, повидимому, примечание современного комментатора. Ода имеется в стихотворном русском переводе А. Н. Баженова (см. А. Тамбовский: Анакреон П. С., соч., СПБ, Ледерле, 1896 г.). Настоящий перевод сверен с греческим подлинником Н. И. Шатерниковым, справкам которого редакция обязана настоящим комментарием. *Прим. перев.*

Они, однако, возникли не в эпоху расцвета греческой живописи и не принадлежат руке Апеллеса или какого-либо другого большого художника. Они происходят из позднеэллинистической эпохи, и все они—более или менее хорошие произведения быстро работавших эллинистических художников, из которых ни один даже приблизительно не равнялся с первоклассными художниками греческой эпохи расцвета. Несмотря на это, портреты, найденные в египетских погребениях в Файуме, обладают такой жизненной правдой и свежестью сохранности, что они, после того как стали известны, вызвали величайшее изумление как у ученых, так и у художников всего мира. Если бы эти картины были написаны маслом, они, без сомнения, должны были бы совершенно потемнеть и покрыться многочисленными трещинами. У нас есть картины в византийской технике масляно-смоляных красок, в которых телесные тона потемнели и стали темнокоричневыми и черно-коричневыми. Портреты мумий большею частью,—поскольку это не картины темперой,—написаны разогретыми восковыми красками при помощи кисти, так как несомненно можно установить наличие мазков кистью. Они были пройдены горячим металлическим инструментом, который мы могли бы вслед за Бергером считать за каутерий. Во всяком случае вызванные этим инструментом эффекты по своему характеру дают возможность допустить, что он имел форму подобную той, которую имели инструменты, найденные в погребении в Сен Медар де Прэ.

Итак, доказано, что горячая энкаустика применялась с древнейших египетских времен вплоть до эпохи римских императоров и даже еще позднее, ибо среди этих портретов мумий мы имеем картины IV столетия н. э., в то время как наиболее ранние из них относятся ко II веку до н. э. Но и в византийскую эпоху, еще в VIII веке н. э., встречаются восковые картины, которые по своему внешнему виду и по своей технике подобны портретам мумий. У Стржиговского («Эчмиадзинское евангелие», Вена, 1891 г., 2-е приложение) помещено несколько воспроизведений с таких картин, находившихся в собственности духовной академии в Киеве.

Египетские портреты мумий изумительны по своей жизненной правде. Поскольку это зависит от рисунка и художественного замысла художника, энкаустические и темперные картины одинаковы. Но энкаустические портреты далеко превосходят темперные по жизненной правде, поскольку она зависит от качества энкаустической краски. И в них мы находим подоб-

ную эмали глазурь телесной краски, как бы разливающую по всей голове, полной жизни, мерцание, которое в конце концов связано со своеобразным качеством краски, дающей подобно человеческой коже слегка просвечивающее, бархатисто-мягкое, из глубины идущее сияние. Эта энкаустическая техника придает также глазам портретов мумий тот своеобразный блеск и то чудесное выражение, которое является важнейшим моментом, определяющим их жизненную правдивость и душевную глубину. К этому присоединяется обусловленный этой техникой, как таковою, способ нанесения краски, который также вносит свое в повышение жизненной правды. Никакою иной техникой, кроме горячей энкаустики, не достичь подобного впечатления. Поэтому она и держалась, грубо говоря, с 3000 г. до н. э. примерно до 800 г. н. э., несмотря на то, что по сравнению с другими родами живописи была труднее и утомительней.

Приводя ниже еще одно описание античной энкаустической картины, я это делаю для того, чтобы подчеркнуть те особые возможности, которые энкаустика имеет в отличие от нашей техники масляной живописи.

Флавий Филострат пишет: «Искусство, основывающееся на правде, вызывает капли росы на цветах, на них сидит даже пчела, и неизвестно, она ли картиной обманута или же мы, в заблуждение введенные, считаем ее живою? Не все ли равно».

Другой писатель описывает картину под названием «Прилавок» следующим образом.

«...Темные сочащиеся фиги нагромождены здесь на листья винограда. Они написаны с треснувшей кожей. Одни отдают свой мед лишь через малую трещинку, другие от спелости распались совсем. Возле них лежит ветка,—обдуманно ли? Не бесцельна она, хотя и без плодов. Тень должна она бросать на фиги, из коих одни запоздалые, еще незрелы, другие сморщились и переспели, третьи немного уже гниют, сок обнаруживая».

Рассказ продолжается далее описанием орехов и яблок, о которых говорится: «румянец их кажется не нанесенным, но естественным». Об описываемом ниже винограде автор говорит: «написанные грозди можно принять за съедобные и полные вина». Далее: «Свежий мед на виноградных листьях едва сдерживают соты; он быстро вытек бы каплями, если его толкнуть»; написанное в подойнике молоко описывает он не просто молоком белым, но и блестящим: «ибо от плавающих по поверхности его жиров кажется оно блестящим». Из всего этого мы видим, что энкаустические картины по производимому впечатлению далеко

превосходили наши картины масляными красками. Это превосходство заключается, во-первых, в оптическом впечатлении энкаустической краски, а затем также в различии техник, так как в энкаустике в особенной степени возможно пластическое наложение краски в соответствии с изображаемыми объектами.

Если о вышеупомянутом меде говорилось, «что он быстро вытек бы каплями, если его толкнуть», то по этому нам ясно, что мед был написан пластически. Художника Аристида, писавшего лошадей, хвалили за то, что он писал их так, что верилось, будто видишь их бегущими. Но его порицали за то, что у него была нехорошая манера письма, так как он наносил свои краски не тонко, но писал густо и грубо (пастозная живопись).

В эллинистическое время зашли так далеко, что художественные произведения частью моделировались, частью были написаны живописно.

К сожалению, до нас дошло очень мало из античных восковых картин. Помимо уже упомянутых портретов мумий, мы имеем две картины, написанные на шифере, из которых одна изображает «Клеопатру», а другая изображает поясную женскую фигуру, которую назвали «Музой из Кортоны». Так как оспаривалось, что обе эти картины античны, мы будем вынуждены к ним еще вернуться. Основной причиной, почему от античных картин почти ничего не уцелело, было то, что они большей частью были написаны на мраморных досках, на шифере (аспидных досках) и дереве, и потому—при тех насильственных разрушениях, которые пришлось перенести античным галлереям и хранилищам картин,—они были подвержены разрушению в первую очередь. Римляне, желая казаться любителями искусств, при своих победоносных и завоевательных походах перетащили к себе со всего мира греческой культуры совершенно невероятное количество статуй, картин и других художественных предметов; это было трагическим уделом этих сокровищ: они погибли под тяжкими ударами судьбы, обрушившимися на Рим.

При этом римские завоеватели руководились в большей степени корыстью, чем пониманием искусства, ибо за выдающиеся художественные произведения греческих мастеров платились по нашим понятиям невообразимые цены.

Плиний (XXXV, 36) сообщает, что Зевксис под конец дарил свои произведения, ибо по своей бесценности они были выше всякой цены. Парразий, Тезей которого стал в искусстве законоположным каноном, утверждал, что он стоит у грани

искусства; он жил так, как ему позволяли его гонорары,— как сатрап.

Наряду с Апеллесом стоял Протоген, которого Апеллес, чуждый всяких низменных побуждений, сам сделал знаменитым. Его немногочисленные произведения, свидетельствующие о тщательнейшем прилежании и глубоком изучении природы, считались неоценимыми.

За картину Никия Афинского, сына Никомеда, которая изображала заклинание духов Улиссом, согласно описанию Гомера, и которая еще ко времени Плиния находилась в Афинах, Птолемей I, король Египта, предложил 60 талантов (208 080 золотых марок, около 100 000 руб. золотом), но художник подарил ее своему родному городу.

Картина Парразия Эфесского (расцвет творчества которого надо относить к началу IV века до н. э.), изображавшая верховного жреца Кибеллы (Архигалла), была приобретена императором Тиверием за 6 000 000 сестерций (844 900 золотых марок). Небольшую картину того же художника (сюжет ее, к сожалению, не поддается более точному описанию) этот же император предпочел значительной сумме денег, когда ему пришлось при получении наследства сделать соответствующий выбор.

Август изъял из храма Эскулапа в Косе «Венеру, появляющуюся из вод» Апеллеса, и за это сложил с города причитавшийся остаток дани в 100 талантов (346 800 марок). Короче говоря, за эти прославленные произведения платились цены, равные состоянию целых городов [1]. Такие произведения не могли быть написанными краской, растертой на воде и клее, или на яичной темпере, или на смеси клея пергаментного и рыбьего, или на чистой примеси яичного желтка.

Высокая цена этих шедевров должна была соблазнять хищнические инстинкты римлян, в особенности в виду того, что еще при императорах у римской знати и богачей считалось хорошим тоном окружать себя возможно большим числом ценных сокровищ искусства. Так Цезарь имел на Палатине роскошно обставленный дом, содержавший также и ценную галлерею картин. Между прочим, он уплатил художнику Тимомаху за Медею и Аякса 80 талантов, т. е. больше 160 000 марок (Плиний, VII, 29, XXXV, 9). Но это было исключением, ибо в осталь-

---

[1] См. Кремер. «Этюды к истории техники масляных красок». Дюссельдорф, 1895 г.

ном основная часть его собрания, по всей вероятности, составилась из добычи от римских грабительских походов.

Среди этих грабителей античного искусства особенно выделился претор К. Веррес, который не только награбил золотые и серебряные предметы, как кубки, перстни, светильники, но и притащил в Рим статуи первейших мастеров, как Поликлет, Мирон и Пракситель, а также станковые и стенные картины, которые он заставлял снимать со стен. Двадцать семь вещей он взял из одного только храма Минервы в Сиракузах. Оттуда же похитил он весьма знаменитую большую композицию—битву Агафокла с карфагенянами. В Ахайе и на о. Самосе он также позаботился о пополнении своего собрания картин.

Лукулл подобным же образом собрал себе во время войны громадные художественные сокровища, хотя он, кроме того, и выдавал большие суммы на картины и статуи. Помпей грабил драгоценные камни, жемчуг, золото и *картины*, так же как и другие художественно-ремесленные и художественные ценности, например, полный праздничный столовый посудный прибор Митридата, на одну опись которого потребовалось тридцать дней. Портик одной из построенных им на добычу курий он украсил одними только *большими картинами* Полигнота, Паузия, Никия и Антифила (Плиний, XXXV, 39, 24). Когда Павл Эмилий праздновал свой второй триумф над Македонией, было погружено и отправлено в Рим 250 повозок с картинами и статуями золотыми, мраморными и из слоновой кости (часть которых была колоссальных размеров) (Плутарх. Эмилий Павел, 32; Ливий, XXXIX, 45). Кажется даже, что богатые римские коллекционеры картин старались собирать их в порядке школ и направлений. Когда Скавр был курульным эдилом, он воздвиг театральную постройку, которая по закону могла стоять лишь один месяц; при этом он выставил в театре картины, которые все происходили из Сикиона и принадлежали к его знаменитой живописной школе. Вот лишь главнейшие свидетельства относительно разбойничьи стащенных в Рим греческих сокровищ искусства.

Таким образом вечный город стал величайшим из когда-либо существовавших хранилищ художественных сокровищ.

Случившийся в царствование Нерона пожар, который уничтожил бóльшую часть Рима, был погребальным костром античного искусства. То, что уцелело, погибло при взятии города Аларихом (410 г.) и Гензерихом (455 г.). К этому присоедини-

лось еще разрушение художественных произведений столь долго испытывавшими кровавые преследования христианами, которые видели в образных остатках античного искусства языческих идолов и уничтожали все, что находили. Если что и уцелело, было погублено иконоборческим движением, которое с еще большим рвением, чем христианские художественные произведения, истребляло остатки идолов античного изобразительного искусства.

Описание под названием «Достопримечательности Рима» доказывает, что в XII веке все древнее было уничтожено, и даже старые воспоминания и предания были близки к забвению.

Из вышеприведенного мы видим, что было бы чудом, если бы до нас дошли сохранившимися от античного времени энкаустические картины.

Лишь то, что надежно было укрыто в египетских погребениях, дошло до нас. Весьма возможно, что то тут, то там будут еще сделаны находки. Но и того, что имеется, достаточно, чтобы получить достоверное и ясное представление об энкаустике.

Пока из наших исследований ясно следует, что восковая техника, при которой красили и писали горячо растопленными красками с помощью кисти, была основной техникой энкаустики.

Но совершенно ясно, что каждая техника в течение столетий развивается, причем постоянно стремятся к ее постоянному усовершенствованию и упрощению. То же мы видим и с энкаустикой. Мы этим не хотим сказать, что древнейшая техника должна прекращаться совсем и заменяться новой; вторая, выросшая из первой техника может итти своим путем наряду с более старой техникой. Мы уже доказали, что энкаустика горячими растопленными красками применялась примерно с 3000 г. до н. э. приблизительно до 800 г. н. э. Ценность ее, красота, а также качество красок были слишком значительны, чтобы от них можно было отказаться. Но наряду с нею имела хождение вторая энкаустическая техника, к ближайшему рассмотрению которой мы теперь и приступим. Прежде чем это сделать, необходимо, однако, точнейшим образом исследовать и исчерпывающим образом решить вопрос о том, работали ли при энкаустике кистью, так как от этого зависит обсуждение энкаустической техники.

С течением времени вошло в привычку проводить различие между художниками кисти, т. е. фресковыми художниками

и живописцами темперой, с одной стороны, и художниками грифеля, т. е. энкаустами,—с другой. За время векового спора об энкаустике высказывалось даже в качестве отправного положения утверждение, что для выполнения энкаустики не применялись кисти. Причиной этого совершенно ошибочного мнения, введенного в обиход главным образом толкователями Плиния, было то место (XXXV, 58), где Плиний во введении к своему перечислению наиболее выдающихся художников «lumina artis» (светочей искусства) и «celebres in ea arte» (знаменитых в этом искусстве) делает сообразно «genus picturae» (роду живописи) различие между «penicillo pingentes» (пишущими кистью) и «encausto pingentes» (пишущими энкаустически).

Наверно, Плиний был далек от намерения этими краткими словами отрицать у энкаустов употребление кисти, ибо ведь он в своем основном, столь часто приводимом месте об энкаустике (Плиний, XXXV, 149) совершенно определенно говорит, что третий вид энкаустики состоит в том, что «при растопленных огнем восковых красках пользуются *кистью*» (resolutis igni ceris penicillo utendi). Лишь толкователи его сумели вычитать из этих мест, что энкаустические живописцы были только «художниками грифеля» и не были художниками кисти! Чтобы найти наиболее легкий выход, решили, что в месте, где говорится о росписи кораблей, дело идет просто о покраске, что вовсе не соответствовало истине. Плиний сам не смог бы выразиться яснее, чем он это сделал. Он ведь написал отчетливо, что при горячей энкаустике применялась кисть, и должен был считать излишним упомянуть еще раз, говоря о применении каутерия и цестра, что при этих техниках вместе с этими двумя инструментами также употреблялась кисть. Проще было бы объяснить текст Плиния таким образом, что он проводит различие между художниками, которые писали только кистью, т. е. живописцами фрески и темперы, и такими, которые, *кроме кисти*, употребляли еще энкаустические инструменты. Несмотря на это, в течение столетий энкаустику понимали, как живопись грифелем, и этим ошибочным основным положением поставили решению вопроса об энкаустике величайшие трудности. Даже опытному и вышколенному технику трудно писать ясно о технике, тем более это трудно ученым, которые, к сожалению, зачастую не имеют понятия о технике, подобно тому археологу, который в большом, и в остальном очень хорошем, труде писал, что греческий скульптор в левой руке держал модель, а правой заносил резец.

Точно таким же образом, например, и в вопросе об энкаустике выдвинули бессмысленное утверждение, что в энкаустической картине теневые линии выгравировывались, как при гравюре на меди, и углубленная гравировка заполнялась якобы восковыми красками, которые вжигались. Применялись якобы холодные и горячие подобные грифелю инструменты для гравирования, первые для дерева, вторые для слоновой кости (Гардуэн, 1685 г.); сходный взгляд защищался аугсбургцем Иоганном Шеффером (1699 г.) и др.

В качестве извинения этим исследователям может послужить то веское обстоятельство, что тогда еще не было найдено ни одной античной энкаустической картины, в то время как мы имеем то преимущество, что можем на многочисленных портретах мумий углубленно изучать технику энкаустической живописи.

Считалось технически невозможным написать картину горячо растопленными восковыми красками с помощью кисти; поэтому, когда узнали, что воск легко поддается омылению и превращению в эмульсию, то были склонны видеть большое в этом открытие, потому что этой восковой эмульсией можно без труда писать кистью. С этой целью смешивали восковую эмульсию с клеем, яйцом, камедью или казеином и растирали краски с этими смешанными связующими веществами. Эта восковая темперная техника, которую ввели Башелье, Галлэ и Лоррэн, с течением времени нашла много последователей, к которым в последнем столетии относились Картье и главным образом Бергер. Последний думал, что в этой восковой темпере он вновь нашел энкаустическую технику Апеллеса и его времени, что он и старался доказать в своем труде «Восковая живопись Апеллеса и его времени». Ниже мы увидим, что эта «гипотеза» была ошибочной.

Большое преимущество этих растворимых в воде восковых темперных красок заключалось в том, что их было легко употреблять в живописи кистью. Таким образом обходилась большая трудность писать горячими растопленными красками. Но этим ничего не достигалось: обойти трудность—не значит ее разрешить. Плиний называет энкаустику «tarda picturae ratio»—«утруждающим родом живописи»—и этими тремя словами опрокидывает всю гипотезу восковой—темперной энкаустики кистью, ибо живопись кистью восковой темперой—одна из быстрейших и наиболее простых техник.

Однако те исследователи энкаустики, которые держались теории восковой живописи горячими растопленными красками

и шли своими путями, из-за ложных трудностей отказались от употребления кисти; вместо нее они употребляли различные вспомогательные инструменты; так Бергер употреблял «cauterium» для того, чтобы «раскладывать» горячие растопленные восковые краски на горизонтально положенную доску картины; применяли и другие разогретые, похожие на грифель инструменты, подобно тому как раньше Реквено применял свои «stiletti».

В новейшее время Доннер фон Рихтер был главным представителем того взгляда, что роспись кораблей горячими растопленными восковыми красками нужно понимать, как простую покраску. Для своей энкаустической техники он применял подобный шпахтелю инструмент из дерева или кости, которым он растирал холодные восковые пасты и затем их вжигал.

Но ни об энкаустике Бергера, ни об энкаустике Доннера фон Рихтера не может быть речи, как о действительно применимых методах живописи. Ибо, как сможет Бергер выполнить какую-либо энкаустическую картину (особенно если бы дело коснулось больших плоскостей, как в греческих энкаустических исторических картинах) с помощью своих выложенных ложкоподобным концом каутериума горячих красок? Как мог бы достигнуть этого Доннер фон Рихтер своими растертыми холодными пастами? Такие методы вовсе не пригодны для окраски частей архитектуры, которая энкаустами, как это доказано, выполнялась.

Главным предшественником Бергера был Реквено, который работал горячими металлическими палочками (stiletti) различной формы. От него главным образом и пошло понятие грифельной живописи, которое затем можно вновь найти у ряда писателей по вопросам искусства. По сходной линии в новейшее время работают французы Кро и Анри, хотя они в своем труде «Энкаустика и другие приемы живописи у древних» (Париж, 1884 г.) ближе подходят к правильному пониманию энкаустической живописи, так как они не исключают употребления кисти.

Как давно возникло ошибочное воззрение, что горячей энкаустикой нельзя писать кистью, и как сильно оно было распространено уже в XVII веке, мы видим из следующего. В 1654 г. некий Даниил Неубергер младший написал энкаустическую картину, изображавшую Моисея. Она была цела еще в XVIII веке. Художник с большою гордостью написал на обратной стороне: «Написано воском без мазка кистью Даниилом Неубергером младшим в 1654 г.».

Очень старому и распространенному и в новейшее время

взгляду, что кисти не применялись в энкаустике, выполненной горячими красками, противоречат следующие факты. Покрашенные горячим воском уже за 2 000 лет до н. э. суда были также богато расписаны энкаустикой. Эту раскраску мы не смеем художественно недооценивать, так как знаем, что некоторые из наиболее выдающихся представителей энкаустики в поздние годы жизни бросили раскраску кораблей и в качестве станковых живописцев имели большой успех, как, например, Протоген, которого ставят по достоинству рядом с Апеллесом. До 50 лет он был корабельным маляром и в качестве такового, по ясному смыслу слов Плиния, писал кистью. Обратившись 50 лет от роду к станковой живописи, не бросил же он вдруг применение кисти, чтобы дальше работать одними только горячими палочкообразными инструментами энкаустики! Если его слава главным образом и основывается на его работах темперой, то все же он, разумеется, продолжал работать и в энкаустической технике, в которой упражнялся в течение стольких десятилетий. И вообще глубоко ошибочно вместе с большинством толкователей Плиния полагать, что художники того времени были или фрескистами, или живописцами темперой, или энкаустическими художниками. Греческие художники имели такую техническую предварительную подготовку, что полностью владели всеми живописными техниками. Так мы знаем, что отдельные художественные школы соревновались между собою в достижениях и знаниях и получали в качестве основы искусства не только общее техническое образование, но и научное воспитание. Известный в качестве учителя Памфил из Сикиона обладал познаниями в арифметике и геометрии, без которых, по его мнению, искусство не может достигнуть совершенства. От всех своих учеников он требовал за 10 лет преподавания один талант, т. е. 4 500—5 000 марок. К этим его ученикам принадлежал и Апеллес. При столь долгом сроке учения само собой разумеется, что ученики в совершенстве знали все живописные техники, а также научались тому, в каких случаях надо применять ту или другую технику. Они были всесторонне образованными техниками в самом точном смысле этого слова. Само собою разумеется, что те или иные художники склонялись одни больше к энкаустике, другие к фреске или иной технике, смотря по склонности.

Таким образом, когда Плиний отдельно перечисляет энкаустических живописцев, он не хочет этим сказать, что художники, приведенные в качестве энкаустических живописцев, пи-

сали только энкаустически, в противоположность другим, которые писали фрески или работали темперою, но он проводит это деление на основании той славы, которую тот или иной художник приобрел в своей технике. Совершенно неприемлем неоднократно защищавшийся взгляд, будто энкаусты писали только энкаустикой, в то время как так называемые художники писали только в технике кисти.

Также и Бергер пишет: «То, что энкаусты были также художниками кисти, может считаться доказанным» [1].

Но, если энкаусты одновременно работали в других техниках кистью, они, по всей вероятности, если это сколько-нибудь было возможно, применяли этот инструмент и в энкаустике. *Без кисти настоящая живопись вообще не мыслима.* Техника мозаики—не живопись в собственном смысле слова. Заслуга Бергера не в том, что он не остановился на своей технике горячих красок, вылитых посредством каутериума, но в том, что он обсуждал также возможность применения кисти к горячим растопленным восковым краскам, признав употребление кисти при технике горячей энкаустики. Обсуждая портреты мумий из Файума, он признает, что первая прокладка горячими растопленными красками *была сделана кистью*, и полагает, что части, изображающие тело, были закончены посредством каутериума [2].

В своем труде «Восковая живопись Апеллеса и его времени» (1917 г.) он идет еще дальше и пишет: «Без помощи кисти едва ли мыслимо выполнение таких больших произведений!» (дело идет о «Принесении в жертву быка» Паузия).

И, несмотря на это, он упорно держится своего взгляда, будто техника каутериума есть особая, в древние времена самостоятельно употреблявшаяся техника. Здесь на Бергера продолжают оказывать влияние известные места текста Плиния, где проводится различие между техниками «каутерия», «цестра» и кисти. Но Бергер очень правильно допускает комбинированную технику, при которой картина писалась с помощью кисти и затем проходилась с помощью каутерия.

Лучшим доказательством в пользу этого рода техники являются египетские портреты мумий. Английский египтолог В. М. Флиндерс-Питри, который сам привез в Англию замечательное собрание мумийных портретов и в течение значительного

---

[1] «Восковая живопись Апеллеса», стр. 114.

[2] «Живописная техника древних», стр. 200.

времени выставлял их там в 1889 г., на основании изучения 60 оригиналов описывает энкаустическую технику следующим образом: «Краски в виде порошка основательным образом растирались с воском (который, быть может, белили, доводя нагреванием до кипения (?); в случае необходимости, для того чтобы распустить воск, его выставляли на солнце или подвергали ваннам в горячей воде. Деревянная доска делалась большей частью из кедрового дерева, иногда из пиний, и была толщиной в $^1/_{16}$, порою $^1/_4$ английского дюйма. Величина ее была 9×17 дюймов. На нее наносился грунт темперой, затем основная прокладка, разно окрашенная для фона, одежды и телесной краски. На прокладку наносился верхний слой красок, между прочим в тестообразном (pasty state) состоянии, чаще еще в сметаноподобном, слегка жидком виде. Эти подробности видны на неоконченной попытке на одной доске, которая потом перевернутой была использована снова с обратной стороны (находится сейчас в Кенсингтонском музее). Большие плоскости тела установлены одна возле другой *сметаноподобной по густоте краской и зигзагообразными мазками*, удаленными друг от друга на расстоянии $^1/_6$ дюйма, и объединены в почти гладкую поверхность. Одеяния написаны большей частью бегло, сильно разжиженной краской, длинными мазками, *полно насыщенной кистью*. В одном случае можно наблюдать, как полная капля пурпурового воска после первого соприкосновения кисти с плоскостью постепенно утончалась с штрихом мазка до того места, где в конце длинного мазка кисть была плоско прижата; и *каждый волосок кисти оставлял на дереве полоску восковой краски*.

В Египте белый воск в апреле и мае от обычного солнца не только размягчается, но на поверхности даже тает. Таким образом очевидно, что воск без всякого искусственного средства в течение половины года одним только солнечным теплом мог держаться в жидком состоянии и подвергаться переработке. Таким образом нет необходимости принимать допущение, будто для воска употреблялись растворители, как терпентины и масло».

В этих рассуждениях технического характера, содержащих некоторые неправильные утверждения, как, например, то, что воск белили нагреванием до кипения, или то, что воск можно было растоплять на солнце, чтобы затем писать этими восковыми красками,—для нас самым важным является ясное установление факта техники *кистью* в живописи с горячими растопленными восковыми красками. Решающее значение имеет также

описание краски частью как тестообразной, частью сметанообразной, частью совсем жидкой. Это различное состояние краски достижимо только при энкаустике горячим способом, в зависимости от степени теплоты, которую краска имеет при нанесении.

Несомненно, нет надобности в дальнейших доказательствах для того, чтобы утверждать, что как для художественных, так и для ремесленных целей при употреблении горячих растопленных восковых красок применялась кисть. Вместе с тем опровергнуто многовековое заблуждение, считавшее энкаустов «живописцами грифеля», не работавшими кистью.

Другие инструменты, упомянутые у Плиния в качестве применявшихся в энкаустике—каутерий и цестр,—были вспомогательными инструментами, которыми пользовались вместе с кистью и наравне с нею. Весьма своеобразно, что Бергер, который был приверженцем теории самостоятельной особой техники с каутерием, пишет: «Можно было бы сделать упрек Плинию, что он в своем определении энкаустической техники просто поставил рядом в качестве равностепенных все три ее рода и упустил из виду хотя бы намекнуть на разницу в их художественном значении. Но мы в этом видим новое доказательство того, что его там интересовало лишь назвать те три инструмента, которыми они характеризуются. И как ни внешне проводит он различие, непредубежденный читатель выносит впечатление, что Плиний все три рода техники относит к художественной живописи, включая и третий род—энкаустическую технику кистью».

Из этих слов Бергера видно, что он стоял на правильном пути в смысле толкования известного текста Плиния. Каутерий и цестр были вспомогательными инструментами, подобно тому, например, как мы применяем в масляной живописи шпахтель для того, чтобы порою пастозно накладывать краски. Сравнение это, однако, не совсем подходящее, так как технику масляной живописи во многих отношениях вообще нельзя сравнивать с техникой энкаустической. Каутерий, если мы согласимся с той его формой, которую ему придает Бергер на основании находок в Медар де Прэ, употреблялся для переработки красочной поверхности, ее заглаживания, для переходов одной восковой краски в другую, после того как они в горячем виде были нанесены кистью. Таким образом античный художник полностью имел в своих руках все средства для воплощения образа; в этом отношении энкаустическая техника далеко превосходит нашу технику масляной живописи.

Цестр был специальным инструментом для живописи на пластинках слоновой кости, на которых контуры процарапывались, как бы гравировались посредством цестра, и которые затем расписывались энкаустически. В углубленных бороздках линий восковая краска применялась более густо и потому давала более темный тон, в то время как остальная поверхность слоновой кости (как это отметил уже Бергер) обрабатывалась лессировками восковых красок для того, чтобы использовать просвечивающий тонкий цвет драгоценной слоновой кости в его естественной окраске. Правда, Бергер говорит, что много труднее или даже совсем невозможно составить себе хорошо обоснованное представление о технике цестра; но в этом отношении он слишком мнителен. Многочисленные находки пластинок слоновой кости дали нам наглядные примеры техники «цестра». Пластинки слоновой кости из деревянного гроба, из страны скифов, стилистически относящиеся к V веку, были гравированы и без всякого сомнения окрашены краской энкаустически.

Согласно каталогу Масперо (1883 г., стр. 383 и сл.), в музее в Булаке находятся остатки нескольких *ящичков из слоновой кости*, вернее, деревянных ящичков, обложенных слоновою костью, с гравированными рисунками, которые изображают девять муз. Контуры и штрихи, образующие тени, заполнены красноватой краской. На другом куске имеется изображение виноградаря, на следующем изображены птицы, далее амурчики, несущие большие корзины, и т. п.

Здесь контуры заполнены красным, черным, зеленым и белым лаками (энкаустика!) [1].

В музеях известен ряд подобных работ по слоновой кости с выгравированными рисунками с применением энкаустической краски. Было бы благодарной задачей химически исследовать, наконец, примененную в них краску и таким путем доказать, что тут мы имеем дело с энкаустической техникой. Ведь именно эту энкаустическую технику с цестром совершенно ясно описывает Плиний, упоминая о художнице Яйе из Кизика. Она писала главным образом портреты-миниатюры в энкаустике, пользуясь при этом цестром как удобным и в художественном отношении весьма благодарным инструментом. Рисунок, точно нанесенный на пластинку слоновой кости, можно было гравировать цестром, благодаря чему контур уже не терялся. Кроме того, введенная в гравированные бороздки энкаустическая

---

[1] См. Бергер. «Живописная техника древности», стр. 224.

краска давала своеобразную мягкую линию очертаний такой уверенности и нежности, какой нельзя было достичь даже тончайшей кистью[1].

Теплый основной тон слоновой кости был очень годен для того, чтобы получить теплый тон тела: посредством лессировки энкаустической краской легко получался мягкий, бархатистый телесный тон, впечатление от которого еще сильно повышалось от вжигания, так как от этого вжигания он получал нежный блеск.

Живопись по слоновой кости по самой своей природе была приспособлена к работам небольшого формата и не имела того значения, как живопись, изготовленная в технике кисти и каутерия.

Как бы то ни было, эта гравировальная техника была очень близка художникам Греции, ибо она искони тесно связана с бесподобной греческой вазовой живописью. Мы еще и сейчас восхищаемся невероятной уверенности и нежности ее контуров, сделанных кистью. Тонким гравировальным инструментом можно было на пластинке слоновой кости сделать еще более тонкие контуры, чем тончайшей кистью по вазе.

Непонятно, как Доннер фон Рихтер мог отвергнуть кисть, якобы непригодную для художественных целей, и в то же время в качестве *единственной* техники древней энкаустики допускал один лишь цестр; эта сконструированная им по собственному его благоусмотрению энкаустическая техника цестра не имела ничего общего с античной техникой цестра. И, несмотря на это, именно его взгляд завоевал на длительное время наиболее широкое признание ученых. Не покушаясь на большие исследовательские заслуги Доннер фон Рихтера, считаем, однако, необходимым подчеркнуть, что его техника, при которой он при помощи сконструированного им самим инструмента (который он назвал цестром) притирал к плоскости картины мягкие восковые пасты, совсем не является искусством живописи, а налеплением паст. То, что эта, созданная им живопись вжигалась, ничего не изменяет в том основном факте, что она ничего общего не имела с античной энкаустикой.

При обсуждении живописи по слоновой кости необходимо указать еще на один вид так называемых малых форм энкаусти-

---

[1] Очень красивые пластинки слоновой кости с такими рисунками, найденные в кургане Куль-Оба, находятся сейчас в Эрмитаже. Воспроизведены у H. Bulle. «Der schöne Mensch im Altertum». Табл. 311. *Прим. перев.*

ческого искусства, относительно которого исследователи энкаустики доныне находились в недоумении; Плиний говорит о нем следующее (Плиний, XI, 126):

«(Urorum cornua) apud nos in lamnas secta tralucent atque etiam lumen includum latius fundunt multasque alias ad delicias conferuntur, nunc tincta, nunc sublita, nunc quae cestrota a picturae genere dicuntur».

«У нас их (рога барана) режут на тонкие листки, просвечивающие и пропускающие наружу замкнутый ими свет; они употребляются для кое-каких других украшений—то в окрашенном виде, то расписанными изнутри, то украшенными тем родом живописи, который получает наименование свое от цестра».

С технической точки зрения это место можно объяснить следующим образом. Рог, нарезанный на совсем тонкие пластинки, которые благодаря своей тонкости просвечивали, или окрашивался целиком—красками, добытыми из растений или раковин,—или расписывался изнутри. Что это значит? Мы здесь видим предшественницу тех картинок на исподней стороне стекла, которые были так излюблены в XVIII веке и в новейшее время.

Эта античная живопись на обратной стороне роговых пластинок была приспособлена к тому, чтобы достигать мягких и живописных эффектов, так как просвечивающая роговина приятно приглушала краски. При этой технике можно было работать как разогретыми красками кроющей энкаустики, так и в технике энкаустических лессировок. Далее, тонкие роговые пластинки применялись, как и пластинки слоновой кости, для чисто цестровой техники. Эта живопись на обратной стороне роговых пластинок имела еще одно большое преимущество: благодаря деревянной подкладке она сзади была защищена от всяких повреждений. Достойно удивления, как в античности энкаустика служила всем художественным задачам—от окраски архитектуры и кораблей до мельчайших миниатюрных работ разнообразнейшего рода.

Не может подлежать сомнению, что подобная техника, служившая разнообразнейшим целям, в течение столетий испытала ряд улучшений уже благодаря соревнованию отдельных энкаустических мастеров между собой. Плиний, который так четко (XXXV, 122) говорит, что неизвестно, кому первому пришла в голову мысль писать восковыми красками и вжигать картины, передает в то же время, что, по древнему преданию, энкау-

стика изобретена Аристеидом и усовершенствована Праксителем. По находкам в Египте мы знаем, что уже примерно за 3000 лет до н. э. энкаустика применялась для окраски камня [1]. Мы не знаем, в какой мере египтяне упростили и улучшили энкаустику; во всяком случае за несколько тысячелетий они сами также нашли те улучшения, которые затем применяли Аристеид и Пракситель, об *изобретении* которыми энкаустики не может быть и речи. Сейчас нельзя установить, были ли и в какой мере были переданы грекам эти усовершенствования. Во всяком случае столь изобретательные в области техники греки также со своей стороны поработали над улучшением энкаустической техники.

Как бы то ни было, мы узнаем от Плиния, что в IV веке до н. э. был изобретен род горячей энкаустической техники, обязанный своим происхождением Аристеиду и затем знаменитому ваятелю Праксителю.

Бергер очень верно говорит: «В чем могли состоять эти улучшения? Именно так надо было бы ставить вопрос. Что за интерес был скульптору Праксителю задаться целью улучшать совершенно чуждую ему область искусства?

Это могло произойти лишь потому, что при необходимой ему для завершения статуй окраске он нуждался в красках, устойчивых в отношении влияний погоды. При этом нельзя было обойтись средствами обычных энкаустических красок, применявшихся в разогретом виде,—они застывали уже в момент их нанесения на холодный мрамор; также и предварительное нагревание соответствующих мест было сопряжено с разного рода трудностями, не говоря о том, что при этом было бы неизбежно слишком густое наложение краски. Он должен был таким образом применять возможно более жидкую восковую краску и, быть может, он при этом воспользовался методом, известным врачам, по которому очень просто, путем омыления или эмульсии, очень легко, не нуждаясь в жаре, воск можно было применять в качестве связующего вещества для красок в любой желательной степени жидкости и густоты».

Соображения Бергера, приведенные в первой части цитаты, надо признать правильными. Но досадно и жалко, что Бергер и тут не стал на правильный путь: поддавшись своему

---

[1] Эйбнер констатировал несомненное наличие воска и, следовательно, применение энкаустической техники в росписи камня эпохи Древнего царства.

глубоко вкоренившемуся ошибочному воззрению на пунический воск, Бергер усматривал улучшения, введенные Праксителем, в том, что он стал применять восковое омыление или эмульсию. Старая ошибка Бергера! В противовес этому нам кажется очень правдоподобным в связи с Праксителем вспомнить о часто применявшемся им «ганозисе» и привести его в связь с применением его к энкаустической технике. «Ганозисом» был, как это совершенно ясно следует из описания Плиния, способ смешения растопленного пунического воска с некоторым количеством масла. Но этот пунический воск никогда и никаким образом не был растворимым в воде; как это было научно неопровержимо установлено Эйбнером и другими, это был точно описанный Плинием и Диоскуридом отбеленный воск, доведенный до более высокой точки кипения и ни в какой степени в воде нерастворимый. Каким образом могла бы эта бергерова восковая темпера или восковая эмульсия, растворимая в воде, держаться под открытым небом? Даже если бы она была слегка прожжена (крепкое вжигание здесь невозможно из-за наличия клея, яйца или казеина), и то она не могла бы длительно выдерживать влияние погоды, в то время как «ганозис» как раз мог бы передать и мраморным статуям и стенам защитную оболочку от влияний погоды.

«Ганозис» описывается Витрувием согласно с описанием Плиния. Витрувий пишет (VII, 9, 3): «Если кто отнесется к делу более старательно и пожелает, чтобы киноварное покрытие стены сохранило свой цвет, пусть он после того, как стена будет выглажена и высохнет, покроет ее с помощью щетинной кисти *пуническим воском*, который будет растоплен над огнем и смешан с некоторым количеством масла. Затем пусть он держит угли в железном тагане возле стены и пусть заставит нагреванием воск вспотеть так, чтобы поверхность стала равномерно гладкой. Пусть обрабатывает он ее затем восковою свечой и чистыми льняными полотнищами, подобно тому как обрабатывают статуи обнаженных фигур. По-гречески это называется «ганозис». Так возникает защитная броня из пунического воска, которая ни блеску луны, ни солнечным лучам, по ним скользящим, не позволяет извлечь красок из покрытия стен».

Плиний (XXXIII, 122) пишет:

«Соприкосновение с лучами солнца и луны ей (т. е. киновари) вредно. Средством против этого будет покрытие сухой стены при помощи щетинной кисти горячо растопленным пуническим воском, смешанными с маслом; второй раз надо его нагреть до

потения, близко поднося угли чернильных орехов; затем надо его обработать восковою свечой и чистыми льняными полотнищами, подобно тому как придают блеск мраморным статуям». Этот ганозис применялся также к цветной обработке мраморных статуй; к смешанному с некоторым количеством масла горячему растопленному пуническому воску прибавлялись красочные вещества, и посредством этой смеси статуи отделывались лессировками. Эта краска затем вжигалась и в заключение полировалась так называемыми восковыми свечами и льняным полотном. «Восковые свечи»—это, вероятно, деревянные или иные инструменты в форме свечей, обернутые полотном, которые были приспособлены к полированию мраморных статуй, потому что их заостренным концом можно было для полирования проникнуть в углубления статуй. Название «восковые свечи», кажется, было в античном быту ходячим техническим выражением, почему Плиний ни слова не говорит о них в пояснение.

Так как «пунический воск» играет важную роль и при «ганозисе», представляется уместным привести здесь соответствующее место Плиния (XXI, 83 и сл.): «Самое лучшее это так называемый пунический... (84). Пунический [1] приготовляют следующим образом: желтый воск в течение длительного времени подвергается воздействию воздуха под открытым небом. Затем его варят в морской воде, почерпнутой из глубины с примесью «nitrum» (сода или поташ); ложками снимают верхнюю, т. е. самую белую часть, и переливают ее в сосуд с несколько холодной водой. Это варят еще раз особо с морскою водою и затем остужают сосуд. Повторив это трижды, его сушат в плетеных ситах при солнечном и лунном свете. От последнего становится он белым, солнце сушит его, а для того, чтобы оно его не растапливало, воск покрывают тонким полотном. Белее всего он становится, если его еще раз сварить после просушки на солнце. Пунический воск наиболее годен для лекарств. От бумажного пепла воск становится черным, анхузовым корнем он окрашивается в красный цвет и красящими веществами ему придают различнейшие цвета, чтобы правдиво воспроизводить предметы действительности; он служит человеку и для бесчисленных иных целей, даже для защиты стен и оружия».

Своего взгляда на пунический воск как на восковое омыление Бергер твердо придерживается еще в своем труде «Восковая живопись Апеллеса и его времени» (Мюнхен, 1917 г.), и

---

[1] В тексте Плиния пропуск.

благодаря этому как по вопросу о помпейской стенной живописи, так и по вопросу об энкаустике приходит к ошибочным выводам. Эйбнер уже в 1905 г. ясно доказал, что пунический воск не мог быть омылением; в последнее время он подробно разобрал это в «Технических сообщениях», так что о своеобразной природе пунического воска не может быть сомнений [1].

То, чем этот препарированный воск отличался от обыкновенного, была более высокая точка плавления, так как он не растапливается при температуре ниже ста градусов, между тем как точка кипения натурального воска в среднем 63 градуса; далее, это была его большая светлота, обусловленная белением, получавшимся в результате античных приемов его обработки. Оба качества необходимы для окраски мраморных статуй, так как они при способе ганозиса не должны были получать того желтого оттенка, который им придал бы натуральный воск, и, кроме того, здесь надо было иметь воск с более высокой точкой плавления, так как мраморные статуи, выставленные под открытым небом, подвергались палящим лучам южного солнца. Если бы Бергер и его последователи придерживались бы точно текста Плиния и в особенности Диоскурида, а также если бы они проделали технические опыты на работах большого формата (по небольшим опытам техники изучать нельзя), они ни в коем случае не стали бы защищать мысли, что пунический воск—омыление.

В приведенном месте Плиний говорит, что воск *принимает различные цвета*, и этим указывает на путь, по которому, быть может, пошли Аристеид и Пракситель для того, чтобы достичь большего усовершенствования энкаустики. Было бы важной задачей исследовать на греческих мраморных статуях V века, применялся ли к ним цветной восковой ганозис или же они были окрашены особым родом известковой краски и лишь затем покрыты белым воском.

Для вопроса же об энкаустике, как таковой, это не имеет практического значения, хотя с научной точки зрения было бы очень интересно знать, наступила ли в Греции эта обработка статуй *цветным* ганозисом лишь в V веке, широко распространившись в IV, или же наступила уже раньше.

Одним из больших преимуществ энкаустики было то, что она давала возможность применять *все* краски, включая тончайшие и драгоценнейшие тона, полученные из растений и ра-

---

[1] Эйбнер. «Technische Mitteilungen für Malerei», июль 1925 г.

ковин, а не одни только устойчивые в отношении извести краски, как это было во фреске, так что при энкаустике достигались такое горение и пышность красок, как ни в какой другой технике.

Плиний (XXI, 85) говорит, что воск окрашивается бумажным пеплом в черный, с корнем анхузы в красный цвет. Так (XXXV, 49) он пишет:

«Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque inlini recusant purpurissum, Indicum, caeruleum, Melinum, auripigmentum, Appianum, cerussa. Cerae tinguuntur isdem his coloribus ad eas picturas, quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari, jam vero et onerariis navibus».

«Из всех красок любят меловой грунт и не поддаются нанесению на влажный грунт пурпур, индиго, небесная синяя, мелийская (белая), аурипигмент (дымножелтая), аппиан (искусственная зеленая медянка) и свинцовые белила. Именно этими красками окрашивается воск для картин, которые вжигаются: способ, который не свойственен окраске стен, но обычен на кораблях военных, а теперь даже и на грузовых судах».

Никакой иной техникой древности или нового времени невозможно достичь такой светосилы и правдоподобия краски, как энкаустикой. Поэтому знаменитый энкауст Евфранор из Коринфа (около 360 г. до н. э.), бывший одновременно и живописцем и скульптором и написавший две книги о симметрии и красках, говорит о своем Тезее, написанном им энкаустически, сравнивая его с одноименной темперной картиной Парразия, следующее: «Тезей Парразия питается розами, Тезей Евфранора—мясом». Лучше нельзя охарактеризовать сильный, глубокий и сочный колорит энкаустики в сопоставлении с темперой. Евфранор в своей энкаустической технике писал очень большие картины. Своими главными тремя картинами он украсил портик афинского Керамейкоса; средняя картина изображала сражение конницы при Мантинее на более узких боковых стенах; одна из картин изображала двадцать богов, а другая давала символический образ аттического героя Тезея, приводящего народу, воплощенному в фигуре «Демоса», демократию в виде женской фигуры [1].

Усовершенствования энкаустики были осуществлены знаменитым учителем этой техники Памфилом. В какой мере эти

---

[1] Вёрман. «История искусства всех времен и народов». 1916 г., стр. 335.

усовершенствования стоят в связи с улучшениями, введенными Аристеидом и Праксителем, сейчас установлено быть не может. Самое в этом важное установить, что в IV веке до н. э. энкаустическая техника сделала еще шаг вперед. Можно считать несомненным, что древнейшая энкаустика в качестве *техники кроющей краски*, при которой разогретая до жидкого состояния краска наносилась кистью, в основе своей продолжала существовать неизменной, ибо мы можем с несомненностью констатировать наличие ее в портретах мумий еще несколько столетий в начале нашей эры. В качестве дополнения к этой единственной в своем роде технике, подобной эмали, с течением времени создалась красочная *техника лессировок восковыми красками*, выросшая из ганозиса; эту технику мы также можем найти в портретах мумий. Энкаустические картины—насколько возможно законченно—писались тогда краской в горячем растопленном состоянии, и затем впечатление еще весьма значительно повышалось отделкой в технике красочных восковых лессировок. Выработавшаяся из ганозиса техника лессировок могла применяться только как таковая, так как при густом наложении эти краски высыхали бы слишком медленно и недостаточно затвердевали.

Не исключена и даже очень вероятна возможность того, что и эта техника лессировок в течение веков постепенно совершенствовалась, используя различные имеющие отношение к энкаустике материалы, как, например, смолы и масла.

При этом, вероятно, определенное значение получили густое смолистое эфирное масло «цописса» и упомянутое выше кедровое масло «кедрион».

Бергер был того мнения, что живописцы дохристианской эпохи не применяли эфирного масла, подобного нашему терпентину, хотя Плиний и описывает два способа изготовления такого эфирного масла. Бергер, боровшийся за свою гипотезу восковой эмульсии, не мог использовать сведений об этом эфирном масле в пользу защищаемой им теории и признал описанное Плинием производное натурального бальзама, носившее название «pissinum», за негодное к употреблению смоляное масло. Но с этим обстоит дело не так: нет сомнения в том, что это «pissinum» было богатым смолою эфирным маслом, которым можно было с успехом пользоваться для энкаустики. Во втором из описанных Плинием способов говорится о получении особого сорта кедрового масла. Оба способа изготовления происходят, несомненно, из Египта, так как этот сорт кедрового масла под

названием «кедрион» применяли в Египте при бальзамировании трупов (Эйбнер, стр. 96).

Введение в обиход новых энкаустических технических изобретений в IV веке до н. э. выросло из происшедшего тогда переворота в области художественных задач. Знаменитый художник Аполлодор поставил живопись перед совершенно новыми задачами. Плиний прославлял в нем вратаря, открывшего двери искусства, первого, завоевавшего кисти заслуженную славу. С полным основанием Вёрман говорит: «Направление Аполлодора было величайшим переворотом в живописи за все время ее существования с древнейших времен: *плоскостная стилизация уступила место иллюзии телесного пространственного углубления* (Вёрман, стр. 294). Развитие техники, в частности энкаустики, должно было итти в ногу с тем повышением живописных задач, которые вызвали Аполлодор и его последователи. Поэтому отнюдь не явилось случайностью то, что существовавшая до того техника горячей энкаустики была усовершенствована энкаустикой лессировочной.

Когда Паузий, величайший специалист в энкаустике, пишет рядом с богом любви фигуру «опьянения», пьющую из стеклянного сосуда, через который просвечивает лицо, то мы имеем перед собой типичный пример связи горячей энкаустики с техникой лессировок. Прозрачное стекло было написано лессировочной восковой краской поверх лица, написанного горячей растопленной восковой краской, чем была достигнута достойная удивления прозрачность стекла. Такое техническое ухищрение до «улучшения» энкаустики в IV веке было недостижимо средствами одной горячей энкаустической техники и вызвало безграничное удивление и восхищение всего греческого художественного мира. Но и греческий народ принимал величайшее участие в этом техническом прогрессе: он жил и чувствовал вместе со своим национальным искусством. *Высокий расцвет греческого искусства был бы немыслим, если бы пульс искусства не бился бы в такт с пульсом народа.*

Мы подчеркивали уже, что усовершенствование энкаустики могло развиться из единственно употребительной до IV века до н.э. энкаустической техники горячих растопленных восковых красок и из ганозиса и вследствие этого должно было быть с ними тесно связано. Поэтому несомненно заблуждаются и Бергер и его последователи, усматривая нововведение в технике восковой эмульсии. Такой взгляд можно объяснить только предубеждением в пользу того, что пунический воск есть омыленный воск.

Для Бергера пунический воск, несмотря на все доказательства противного, был и остался восковым омылением или эмульсией. Бергер не мог уже даже сослаться на Плиния или Диоскурида, но должен был прибегнуть к ссылке на Саммоника, который писал примерно через сто лет после Плиния и у которого есть место о том, что щелок из древесной золы растворяет воск. Рецепт для настоящей восковой темперы мы находим впервые лишь в «книге для художников» горы Афона в XI веке; согласно ему, воск, сваренный вместе с щелоком и клеем, применяется в качестве связующего средства для «блестящей краски».

Таким образом, ни Бергер, ни Доннер фон Рихтер, который ввел в употребление понятие «темперной восковой энкаустики», не могут опереться на какие-либо *исторические источники*.

А вместе с этим повисает в воздухе допущение, будто греческие художники Апеллес и его современники писали восковой темперой и темперно-восковой энкаустикой. Бергер чувствует это сам, когда говорит: «Не хочу упустить еще раз указать на то, что это остается лишь гипотезой, потому что иначе, чем гипотетически, едва ли можно обсуждать столь по времени отдаленный от нас вопрос». Остается лишь пожалеть, что такие однажды выставленные гипотезы внесли и еще вносят столько путаницы в вопрос об энкаустике и что надо так много труда, чтобы эту теорию на основе углубленных доказательств устранить.

Технические основания того, что не может быть и речи о применении греческими художниками восковой темперы или восковой темперной энкаустики, следующие: живописно-технический характер темперной картины будет всегда носить на себе отпечаток темперной живописи. Это не изменится от того, что мы прибавим хотя бы двойное количество омыленного или эмульгированного воска к клею, яйцу, камеди или казеину. Бергер берет или омыленный воск, растворимый в воде, благодаря варке со щелочными веществами, или восковую эмульсию, изготовленную аптечным способом, применяя рецепт врача Этия (середина VI века н. э.), у которого описывается восковое соединение с примесью масла и яйца,—настоящая елейная восковая эмульсия для лечения ран от побоев.

Из этого фантазия сделала средство живописи греков!

Бергер видел слабость своей позиции в отношении гипотезы восковой эмульсии.

Он писал: «Очень трудно было бы найти доказательство тому, что растворимость воска в щелоке была

известна и использовалась для живописных целей уже древними греками, т. е. за несколько столетий до Саммоника».

Это не только трудно, это невозможно!

Восковую эмульсию аптекарей, которую Бергер привлекает к вопросу и для изготовления которой требуется значительная умелость, эту эмульсию знал также давно и вышеназванный готский и русский надворный советник Рейфенштейн и применял ее в качестве живописного связующего вещества. Соответствующий рецепт от 1789 г. хранится и по сию пору в Готской библиотеке.

Мы, однако, не знаем, как давно восковая эмульсия или восковое омыление стали применяться для целей темперной живописи. Во всяком случае греческие мастера темперы, великие практики, имели ряд рецептов темперы, которые они применяли в зависимости от стоявшей перед нами задачи, подобно тому как и мы теперь имеем ряд темперных красок.

Следующее возражение *технического* характера против утверждения Бергера—будто техника восковой эмульсии была основною живописной техникой станковой живописи греков—таково:

В принятой им темпере из восковой эмульсии собственно *связующим средством* является не столько восковая эмульсия, которая обладает лишь слабой связующей силой, сколько животный клей, яйцо, казеин или растительный клей (камедь), с которыми она должна быть смешана, чтобы ее можно было употреблять в качестве живописного растворителя. Именно эти связующие вещества прилепляют красящее вещество к живописной поверхности. Восковая эмульсия в основе является тем, чем смесь заполняется с целью получения более густого или тонкого наложения, а также для того, чтобы придать готовой картине блеск (этот блеск может быть получен, по Бергеру, применением «ῥαβδίον», холодного способа полирования металлической палочкой или посредством натирания полотном). В указанных Бергером фантастических рецептах можно усмотреть, что собственно связующие вещества—яйцо, клей, казеин и др.—занимают большую или по меньшей мере равную часть с восковой темперой.

И при столь сильной примеси яйца или клея восковую темперу хотят еще вжигать![1] Картье, предшественник теории восковой темперы—энкаустики, к которому примкнули Бергер

[1] Бергер. «Восковая живопись Апеллеса и его времени», стр. 108.

и Доннер, заявляет следующее: «Благодаря этой подготовке (речь идет о яичной эмульсии) воск может стать легко восприимчивым к влияниям атмосферы, его сродство с влажностью уже предопределяет известные возможности изменения красок. Состояние это, благоприятное во время работы, прекращается вжиганием. Яйцо теряет свои свойства, оно испаряется и затвердевает, в то время как воск, благодаря влиянию жары и тесному соединению с примешанными к нему веществами, приобретает твердость».

Трудно придумать что-либо еще, более ошибочное в отношении живописно-технических процессов, чем это.

Ведь при вжигании яйцо, клей или казеин в восковой темпере должны обугливаться и поэтому порыжеть. В каталоге выставки по живописной технике 1893 г. Доннер и говорит очень смиренно: «Она, т. е. эта техника, допускает таким образом лишь легкое вжигание, ибо она сильно загорает (рыжеет), как это показывают темные пятна на шее и у мочки уха» (выставленной работы).

Н. Картье очень скромно говорит о вжигании энкаустики. «При этом способе живописи ни в коем случае не надо допускать при вжигании сильного применения огня, вроде раскаленного железа». Как согласовать этот взгляд с ясным словом Плиния «inurere», т. е. вжигать?

Далеко ли ушли бы древние энкаусты, если бы они должны были соблюдать такую осторожность при обжигании карнизов, дверей и других больших живописных плоскостей и сколько бы они должны были при этом обжигании испортить? Кроме того, каждому, кто долго занимался практической работой по энкаустике, ясно, что твердость и прочность энкаустики обусловлены именно сильным обжигом. Иначе как мог бы Платон писать «ἐγκαύμασι γράφειν διὰ πυρός», т. е. «писать обжигом посредством огня».

Вероятно, под влиянием резких нападений противников Бергер в своих многочисленных опытах становился все более возбужденным и все менее точным. Провал должен был наступить, так что проф. доктор Линке (Вена) [1] в первом приложении к № 171 «Технических сообщений» мог утверждать, что на выставке по технике живописи, устроенной Бергером, не было ни одного воспроизведения, которое было бы действительно по-

---

[1] Брейтшедель. «К вопросу о технике римско-помпейских стенных росписей», 1911 г.

добно подлинным стенным росписям Помпеи или показанным на самой выставке осколкам подлинных росписей. То же самое было с его попытками реконструкции энкаустики. Под конец Бергер должен был в результате ложного экспериментирования, исходившего из предубежденного взгляда на пунический воск, притти к признанию, в котором звучит глубокая отреченность:

«Восковая живопись Апеллеса, восковая темперная энкаустика, энкаустика в чистом виде и все ее виды и комбинации были для античного художника пригодными методами работы, но для *наших сегодняшних целей* они оказались бы несостоятельными. Я пришел к этому заключению в результате моих многочисленных опытов (я два года работал почти исключительно в этой манере); глупо требовать от материала больше, чем он по своим природным качествам может дать.

С самого начала я поставил себе задачей искать восковой техники древности и изучить ее возможности; разрешить эту задачу путем чисто исторического исследования или приблизиться к ее разрешению—такова была моя цель. Выгоды из нее может извлечь историк, но не современный художник.

Пусть мои коллеги судят о моем труде под этим углом зрения; эта работа стремится изучить вопросы античной живописной техники больше с археологической точки зрения и никоим образом не преследует цели сравнения с нашими современными приемами живописи» [1].

Тем не менее, несомненно, Бергер имел твердое намерение работой своей жизни достичь результатов, которые были бы полезны современности.

Именно поэтому он написал и выставил значительное число картин в античной технике, как он ее понимал. Также и более ранние попытки реконструкции, предшествовавших двух веков, имели целью посредством нового введения в обиход энкаустики сделать снова возможными художественные произведения такой же красоты красок и прочности, какою обладали античные картины. Поэтому в вышеприведенных отреченных словах Бергера заключена вся трагедия его жизни, столь богатой работой и стремлениями.

Всем безуспешным попыткам нового времени снова ввести в обиход энкаустику слова Плиния: «*ceris pingere ac picturam inurere*» (писать воском и вжигать картины) противостоят как некий монументальный указатель пути к разрешению вопроса об энкаустике.

---

[1] «Восковая живопись Апеллеса и его времени», стр. 222.

«Cerae» (множественное число от «воск») в древности было нарицательным словом для красок вообще. Подобно тому как мы теперь говорим о масляных красках, древние, если не считать техник, растворимых водою, как темпера и фреска, знали только «восковые краски». Это проходит через всю древность, вплоть до нашей эпохи. Греки употребляли для этого слово «κηρός» (керос). Для времени около 530 года до н. э. сошлемся на вышеупомянутое стихотворение Анакреона (см. стр. 88). Из нашей эпохи выделим лишь одно место у Василия (329—379) из беседы против сабеллинцев: «Деревянная доска, воск и искусство художника делают портрет непреходящим подобием преходящего существа». Таким образом, на протяжении 900 примерно лет мы встречаемся с документально удостоверенным обозначением понятия красок, как «воска». Этот отрезок времени допустимо было бы существенно продлить как до, так и в нашу эпоху, так что «воски», как это можно доказать, много больше тысячи лет были обозначением «красок». Быть может, это короткое обозначение относится к тому отдаленному времени, когда энкаустика начала применяться, быть может, до древнего египетского царства. Плиний (XXXV, 149) в известном, столь спорном и дошедшем до нас в небезупречном состоянии месте описывает совсем ясно одну из восковых техник, когда он говорит «resolutis igni ceris penicillo utendi»—«растопленными на огне восковыми красками с помощью кисти».

Эта техника кисти с горячим расплавленным воском— основной тип энкаустики. Выше мы доказали, что та техника, которую греки впервые применяли при раскраске кораблей, употреблялась ими по меньшей мере за 2000 лет до н. э. Она же применялась и энкаустическими мастерами эпохи расцвета греческого искусства и в течение столетий была расширена и улучшена отдельными художественными школами. Надо считать даже очень вероятным, что египтяне знали дальнейшие улучшения горячей энкаустики, которые применялись ими для особых целей.

Если мы бросим взгляд на те попытки, которые были сделаны после XVI века для того, чтобы снова ввести энкаустику в обиход, то мы увидим, что они или исходили из стараний объяснить соответствующие места у Витрувия, Плиния и Диоскурида или из усилий сделать из восковых красок легко применяемый для живописи материал.

Филологические толкования, несмотря на все затраченное остроумие и труднейшие комбинации, оказались бесплод-

ными и зашли в тупик. Попытки изготовить легкопригодный для живописи материал потерпели крушение на том, что ни техника с растворениями из эфирных масел, ни вошедшая в обиход техника с восковой эмульсией не могли быть обоснованы исторически, а также в техническом отношении не могли сравняться *по качеству* с античными картинами.

Если предшествующие исследователи энкаустики исходили, с одной стороны, из текстов источников, а с другой стороны, из красочного материала, то автор настоящего труда положил в основу своих исследований в первую очередь найденные античные остатки красок, которых до нас дошло несколько сортов. Он сказал себе далее: до тех пор, пока нам не удастся в наших опытах получить качество высохшей краски в отношении всех ее свойств, равное тому, что мы находим в античных раскопках, вопрос об энкаустике надо считать неразрешенным. Лишь за этим должна последовать такая техническая проработка, которая дает нам возможность легко работать в энкаустической технике. К этой цели стремлений должно было привести тридцатилетнее изучение вопроса, связанное с бесчисленным числом опытов.

Подлинные образцы энкаустики, помимо образцов, найденных при раскопках в Египте, относящихся, согласно новейшим изысканиям проф. Эйбнера, к периоду времени от 2800 до 150 г. до н. э., мы имеем также в самой Греции в виде многочисленных остатков архитектурной покраски. Далее мы имеем превосходный материал для изучения в так часто упоминавшихся выше портретах мумий из Файума и в так называемом портрете Клеопатры, который автор считает античным. Мы имеем, наконец, сведения об остатках краски, которые были найдены на колонне Траяна. 9 июля 1833 г. комиссия в составе 9 архитекторов различных наций обследовала в отношении окраски колонну Траяна в Риме, стоящую теперь уже свыше 1800 лет, и нашла, что колонна была окрашена желтой краской, иногда переходившей в красную; остатки ее были *«тверды, подобны смоле и стекловидны в изломе»*. Этот род красочного слоя совершенно подобен энкаустической окраске Парфенона и храма Тезея в Афинах.

Подобное же или даже тождественное качество краски подчеркивается двумя разными свидетелями в портрете Клеопатры. Маркиз Козимо Ридольфи, подвергший картину точнейшему исследованию, заявляет, что картину можно было бы принять за эмаль; отдельные части ее кажутся прозрачными, как

стекло. Тот же знаток картины пишет в другом месте: «Телесные части и материи одежды, взятые в отдельности, кажутся как бы сплавленными, краски так объединены, что они кажутся как бы одним сплавом, как будто бы это эмаль, блеск которой я хотел бы назвать стекловидным». Эта «стекловидность» была, как мы видели, замечена и в красках колонны Траяна, ту же стекловидность и эмалевый характер мы совершенно ясно находим и в портретах мумий.

Этого *своеобразного качественного* характера энкаустической краски, как это самым очевидным образом доказывают многочисленные опыты автора, можно достичь *лишь живописью с горяче растопленными восковыми красками с последующим вжиганием.*

Недаром энкаустика у греков называлась «τέχνη 'εγκαυστική» (техника вжигания), а художник назывался «вжигающим» «ἔγκαυστής», и неслучайно энкаустические мастера подписывались своим именем с прибавлением слова «ἐνέκαε» (он вжег). Из всех этих обозначений мы видим, что вжигание энкаустической картины было основной ее предпосылкой, и что Картье, Доннер и Бергер, которые признавали лишь легкий обжиг, прямо противоречат ясным античным текстам.

Одним из важнейших источников для исследования энкаустической техники являются находки античного погребения художника вблизи Парижа, обнаруженные в Сен Медар де Прэ в 1845 г. Филлон полагает, что оно относится к III столетию н. э. При этом, помимо пчелиного воска с точкой плавления в 64 градуса, были найдены смолы, смеси воска и смолы и различные приспособления для энкаустической живописи.

Еще одно погребение художника из более поздней эпохи— начала IV столетия—было найдено в мае 1898 г. возле Герн Сен Гюбер в Бельгии, недалеко от бывшей римской крепости Адуатука (теперь Тонгр). Значение этих единственных в своем роде находок видно яснее всего из прилагаемых снимков и их объяснения. Как раз найденные в этих погребениях живописные материалы и приспособления очень много внесли света в вопрос об энкаустике.

В погребении в Герн Сен Гюбер было найдено несколько инструментов, вроде «stilus», продолговато-вытянутая ложечка из бронзы, доска из серого мрамора и два циркуля своеобразной формы из сильно окисленного металла.

Из многочисленных химических анализов выдающимися химиками найденных катышков краски мне хотелось бы выде-

лить анализ, сделанный г. Георгом Бухнером из Мюнхена; этот анализ устанавливает, что связующее вещество могло состоять из масла, из жирового вещества или воска или из смеси масла и воска. Найденные кубики краски (репр. 49 у Бергера) были отделены друг от друга тонкими деревянными перегородками и напоминают нам об одном месте у Варрона (Varro), гласящее: «Подобно тому как Павзий и другие художники этого рода имеют большие ящики, в которых находятся различные восковые краски, так и римские вельможи имеют разделенные на отделы рыбные пруды, в которых рыбы разной породы содержатся отдельно друг от друга». Это напоминает также и место у Сенеки, где говорится: «Чтобы верно передать явление природы, художник расположил перед собою в разнообразнейших оттенках свои краски. Быстрейшим образом делает он между ними выбор и проворно спешит рукой и глазом от воска к своему произведению и обратно».

Именно это место очень важно, так как оно доказывает, что восковые, державшиеся на полочках с перегородками краски в римскую эпоху смешивались с маслом, чтобы оставаться в мягком состоянии. Бергер очень правильно заметил, что катышки краски, найденные в Герн Сен Гюбер, имеют лоткообразное углубление, какое может возникнуть у красок после долгого их употребления.

Перед автором, после того как им был установлен своеобразный характер античной восковой краски, встала чрезвычайно трудная задача сделать возможным техническое применение античной техники горячей энкаустики. Ибо, как мы это ниже увидим, в вопросе об энкаустике, так же как и в вопросе о помпейской стенной живописи, последнее решающее слово остается за техникой; совершенно невозможно разрешить столь трудные задачи без технических навыков и ухищрений. Уже наперед ясно, что античная техника горячих восковых красок в условиях нашего климата, редко имеющего дни сильной жары, много труднее, чем на солнечном юге, где солнечный жар задерживает скорое затвердение восковых красок и значительно облегчает живопись горячими расплавленными красками.

Несмотря на это, автору этой книги удалось написать в античной технике горячей восковой энкаустики картины любого размера на дереве, мраморе, шифере, полотне и т. п.

Написав под открытым небом несколько разных больших стенных картин в технике горячей энкаустики, он получил возможность расписать этой техникой рельефы из обожженной

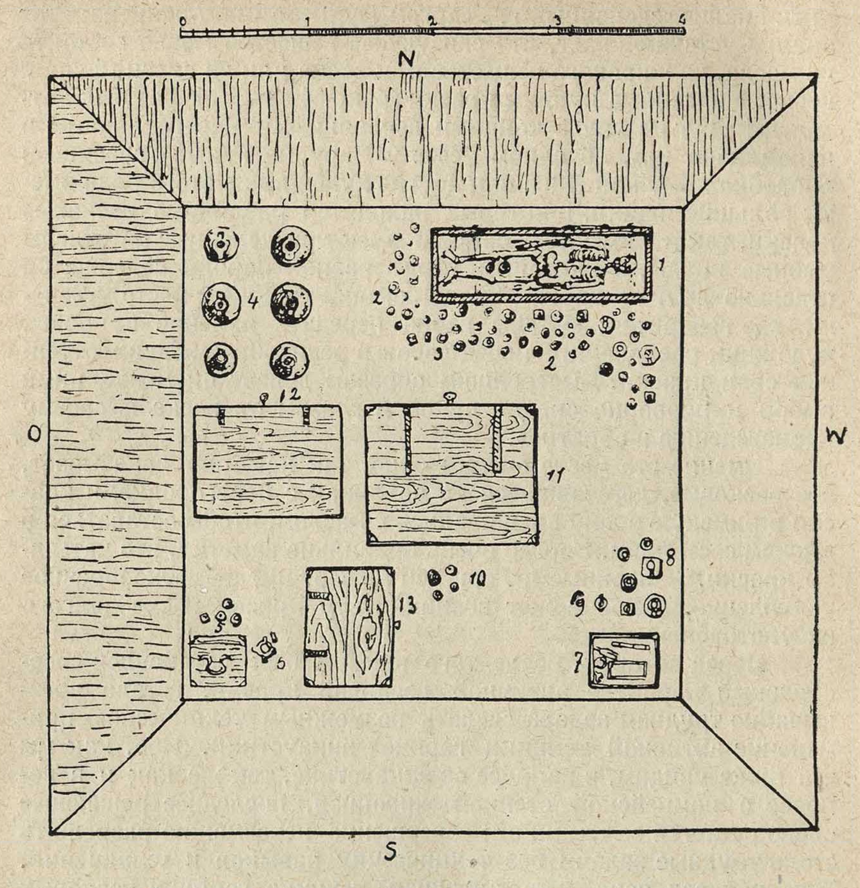


Схема раскрытого погребения в Сен Медар де Прэ.

В 1847 году в Сен Медар де Прэ было найдено погребение, содержавшее останки римского художника или художницы, а также живописные принадлежности и краски.

1. Гроб со скелетом.
2. Большое число стеклянных вазочек светлозеленого цвета из искусственного хрусталя.
3. Ряд цветных стеклянных сосудов и чашечек из терракоты, в которых большей частью находились остатки красок.
4. Большие глиняные амфоры.

5. Остатки деревянного ящика с бронзовой ручкой, несколько сосудов из очень тонкого стекла, желтый горшочек, ручка складного ножа из кедрового дерева и два маленьких цилиндра из янтаря.

6. Возле него алебастровая ступка с отливом и алебастровый камень для растирания красок в форме согнутого большого пальца.

7. В четвертом углу обитый железом ящик, от которого сохранились лишь незначительные остатки. Он содержал: а) бронзовый ящичек с выдвижной крышкой, делившийся серебряными решетками, расположенными одна над другой, на четыре отделения, в которых лежали красочные вещества неправильной формы; б) украшенная надписью базальтовая доска, длиною в 0,14 *м* и шириной в 0,09 *м*; в) круглая ступа из бронзы; г) футляр с двумя ложечками из бронзы изящной работы; д) две лопаточки из горного хрусталя, из которых одна была разбита; она содержала золотой порошок, смешанный с веществом вроде камеди; е) две костяных ручки для кисти (длиною в 12 *см*).

8. Возле обитого железом ящика несколько больших сосудов из светлого стекла.

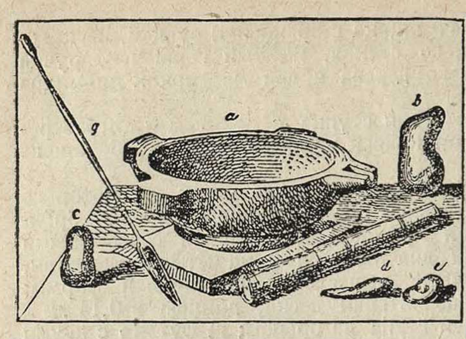
9. Большая бутылка из стекла, наполненная синей массой.

10. Маленькая бутылочка из светлого стекла, сосуд из черной глины и сосуд из белого стекла; в одном из сосудов находилась терра ди сиена, в другом—египетская синяя, в третьем—смола.

11, 12, 13. Остатки деревянных ящиков большого размера с обитыми железом углами, содержимое которых уже нельзя определить.

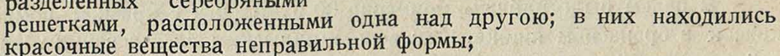
В целом было найдено примерно 80 бутылочек с краской, помимо красок в бронзовом ящике. Согласно химическим исследованиям Шаврейля, в одной из больших амфор находился чистый пчелиный воск, в другой—смола, смешанная с воском, далее—куски смолы пиний. Затем было установлено применение в красочных смесях масляных или спиртовых кислот.

Не подлежит сомнению, что в этой находке мы имеем дело с погребением энкаустического художника. Мы не будем здесь касаться предположений относительно применения и назначения отдельных приспособлений; укажем лишь на следующее (Бергер. «Живопись древних», стр. 211—218): особенно важна находка двух кистей, затем двух изящно сделанных ложечек из бронзы, являющихся, по мнению Бергера, «каутериями»; далее—красок, которые, судя по их форме, были с растопленным воском, выложены в плоские чашечки и раковины. Наличность воска, смешанного со смолою, ясно указывает на применение его в качестве связующего вещества, для чего во всяком случае употреблялось и некоторое количество масла, что ясно следует из найденных смешений красок с масляными и жировыми кислотами. Сообразно с этим, изготовление красок надо представлять себе следующим образом.



a—алебастр. ступка с отливом.
b и *c*—камни для растирания из алебастра.
d и *e*—красочные вещества неправильной формы.
f—базальтовая доска 0,14 *м* длиною и 0,09 *м* шириною с надписью.
g—бронзов. ложечка (каутерий).
На снимке мы видим, кроме того, найденный футляр.
Две костяных ручки от кистей не воспроизведены.

Живописные принадлежности, найденные в Сен Медар де Прэ (см. «Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften». Band. V):
a—желтый горшочек, служивший, вероятно, для хранения растворителя;
b—складной ножик из кедрового дерева с сильно заржавевшим лезвием;
c—бронзовый ящичек с выдвижной крышкой, состоявший из четырех отделений, разделенных серебряными решетками, расположенными одна над другою; в них находились красочные вещества неправильной формы;



d—ступа из бронзы;
e—бронзовая ложечка изящной работы; их было найдено две (каутерии);
f—небольшая лопатка из горного хрусталя; из двух найденных лопаток одна была разбита; в ней был золотой порошок, смешанный с веществом вроде камеди.

В бронзовой ступке (внизу) красочный порошок мог тонко растираться. Во второй ступе из алебастра (наверху) смесь воска и смолы растоплялась жаром, красочный порошок всыпался в нее и основательнейшим образом с ней перемешивался и в жидко расплавленном состоянии разливался в чашечки или раковины. Небольшая базальтовая доска (наверху) могла служить для того, чтобы держать горячими жидко расплавленные восковые краски, необходимые для густого наложения. Наличие масла указывает на то, что при определенных задачах к восковым краскам примешивалось масло и наоборот. Служил ли найденный бронзовый ящичек для того, чтобы держать краски в горячем состоянии, или его назначение было просто в том, чтобы обособленно хранить отдельные оттенки краски, этого теперь нельзя решить; впрочем, это и не имеет существенного значения.

глины на мюнхенском Северном кладбище, размером в 45 кв. метров. Так как рельефы расположены на подверженной непогоде стороне на открытом месте, они в короткое время быстро утеряли свою первоначальную раскраску, которая дважды производилась минеральными красками; кроме того, ветер и непогода настолько их обглодали, что повсюду появились большие и меньшие углубления. Рельефы, несомненно, разрушились бы уже через несколько лет. Горячая энкаустическая покраска покрыла их как бы защитной броней от ветра и непогоды. Качество краски совершенно совпадает с сохранившимися античными остатками, обладая таким же эмалевидным блеском и большою твердостью. Этот блеск получается сам собою от вжигания и может быть повышен до любой желательной степени посредством растирания полотнищами. Первым произведением, расписанным способом горячей энкаустики, были «Надгробный плач» («Pietà») из известняка, которую автор, для того чтобы испытать ее прочность, выдерживал в продолжение двух лет на крыше одного мюнхенского дома, подвергая ее всем напастям непогоды. В холодную мюнхенскую зиму она была совершенно засыпана снегом и обмерзла, а летом стояла под сильнейшим солнечным жаром. Когда это каменное изваяние было спущено с крыши вниз, ее энкаустическая окраска оказалась совершенно неповрежденной, не изменился даже мягкий эмалевидный блеск. Эта прекрасная сохранность фигуры стала предметом удивления всех техников, которые видели фигуру до того, как она была поставлена на крышу, и после того, как она была оттуда снята. Так как нам в Мюнхене всегда приходится считаться с наличностью в воздухе серных кислот, вредно влияющих на фресковые картины, штукатурку и камень, то совершенно неизменившееся состояние покраски описанной каменной фигуры является еще доказательством того, что покраска выдерживает воздействие воздушных кислот, чего, впрочем, можно было ожидать и по теоретическим химическим соображениям.

Автор настоящего труда спокойно может сказать, что он в такой степени владеет искусством энкаустики горячими красками, которого так добивались в течение столетий, что может без особых затруднений расписать ею любую по величине плоскостную поверхность.

Ему было суждено впервые со времен древности расписать плоскости большого размера способом энкаустики—горячими красками, способом, который и в древности считался «tarda pingendi ratio» («трудным способом живописи»).

Этим доказано также, что вопрос об энкаустике разрешен также и практически; после научно-исследовательской работы автора можно считать доказанным, что античная энкаустика не является ни техникой растворенного воска, ни техникой восковой эмульсии.

При этом и здесь, так же как и в вопросе о технике стенных росписей Помпеи, было показано, что забытые техники могут быть снова введены в жизненный обиход лишь путем долголетнего технического изучения широко поставленных опытов, приобретения соответствующей сноровки. Технические навыки, необходимые для безупречного выполнения горячей энкаустики, должны показываться практически, как это было и в античности. Учителя энкаустики недаром пользовались в античности славой. Ни одна из техник живописи не заключает в себе столько возможностей развития, как энкаустика.

Автор вынужден ограничиться изложением лишь основных начал того, как должна выполняться энкаустика. В древности энкаустами (ἐγκαυσταί) назывались либо энкаустические художники либо те ремесленники, которые помогали художнику при выполнении живописи горячей энкаустикой и вжигали готовую живопись. Их основной работой было растапливать на огне краски и поддерживать соответствующий нагрев красок, которые употреблял художник. До нас дошли даже имена некоторых таких энкаустов-ремесленников. Так, например, одна из надписей гласит: «Энкаусты, которые вжигали киматий за внутренним архитравом, получили по 5 оболов за 1 фут: Дионисидор из Мелиты, Гераклит из Оа всего 30 драхм; сумма энкаустам 30 драхм»[1]. Также и в мастерских скульпторов наряду с позолотчиком и живописцем скульптур упоминается и энкауст. Эти ремесленники, естественно, в своей работе, которой они занимались всю жизнь, приобретали такую умелость в обслуживании печи для плавки восковых красок, а также в употреблении вжигательного инструмента, который топился чернильными орешками, что могли следовать за энкаустическим живописцем во всех тонкостях техники. Этот класс опытных энкаустических рабочих вымер вместе с энкаустикой.

Все исследователи энкаустики упустили из виду опытность этих энкаустических рабочих; можно себе представить, какого труда стоило им поддерживать равномерный жар в угольной печи для плавки энкаустической краски. Уже эта одна трудность

[1] Бергер. «Восковая живопись Апеллеса и его времени», стр. 216.

отпугивала исследователей от дальнейших опытов с горячей расплавленной восковой краской, так как столь трудная техника казалась им невозможной. Но то, что казалось им большой трудностью, было игрою для вышколенных и опытных энкаустических рабочих.

Автор заказал себе по своим указаниям небольшую печку для растапливания восковых красок и после длительной практики работал с ее помощью очень легко.

Ему, однако, первому пришло в голову заменить современными вспомогательными средствами работу античных энкаустических рабочих. Он сконструировал электрически нагреваемую палитру, на которой энкаустические краски плавились без труда и благодаря введению теплонепроницаемых материалов могли всегда поддерживаться на желательной степени тепла. Точно так же разными электрическими приспособлениями нагревает он вспомогательные инструменты энкаустики, подражания античным каутериям [1]. В качестве инструмента для вжигания он применяет усовершенствованную паяльную лампу, которая в гораздо более удобной форме заменяет античный железный инструмент, топившийся чернильными орешками; или же он растапливает воск электрически нагретыми инструментами.

Благодаря этим современным вспомогательным средствам античный способ горячей энкаустики снова призван к жизни и может применяться легче, чем в древности. И все-таки, как упомянуто выше, необходима довольно большая предварительная практика. Существенным моментом для выполнения горячей энкаустики является предварительное нагревание поверхностей, подлежащих росписи; этим достигается то, что разогретая краска не сразу застывает на окрашиваемом объекте. Египтянам и грекам в этом отношении помогало солнце их страны. Хотя солнце Египта и Греции и не использовалось, как это думал Картье, для растапливания восковых красок, но оно имело значение для предварительного нагревания кораблей и архитектуры, мраморных, шиферных и деревянных досок, на которых античные художники создавали свои произведения.

---

[1] В 1922 г. он взял германский государственный патент на эту электрическую палитру и вспомогательные инструменты. Лишь несколько месяцев назад на подобную же мысль заявил патент один француз. Кроме того, автор получил патент на собственный препарат восковых красок. Эта восковая краска приспособлена к нашему климату и потому насколько возможно упруга и эластична.

Если же солнце не облегчало работы, то энкаустическим рабочим не составляло большого труда с помощью их угольных инструментов произвести совершенно равномерный предварительный нагрев. Техника энкаустики по сравнению с другими техниками имеет много преимуществ, которые с лихвою возмещают невыгодные ее стороны—более трудный способ работы. Жидкая, растопленная горячая восковая краска застывает благодаря сгущению воска тотчас же после того, как нанесена. Но она поддается дальнейшей обработке горячими инструментами. Горячая энкаустика по существу своему является своего рода живописью «аль прима», так как при ней надо стараться сразу класть один возле другого правильные тона, причем, понятно, надо учитывать наперед более поздние лессировки. Так как каждая живопись «аль прима» требует уверенной рисовальной основы, греческие мастера часто применяли темперную подмалевку, по которой они затем проходили горячей энкаустикой. Мы видим это в ряде портретов мумий, в особенности в берлинском портрете так называемой «Алины», который написан на холсте и был найден в 1892 г. в Гаваре в Файуме; голова имеет подмалевок сухой серой краской, а затем переписана горячей энкаустикой, причем именно в этой голове достойно удивления применение техники энкаустических лессировок.

Энкаустика дает также возможность приостановить работу в технике живописи «аль прима» и обработать ее только разогретыми инструментами. Если к этому прибавить необходимые лессировки, получатся картины, совершенно напоминающие по характеру портреты мумий. В них ясно видно первоначальное нанесение красок, применение разогретого инструмента, по всей вероятности, каутерия, а также применение кисти.

Но и в энкаустике техникой плавления можно получить картины, прямо-таки напоминающие эмали, причем у них тона будут так переходить один в другой, что вообще нельзя увидеть применение какого-либо инструмента для живописи. Подходящим примером для этого представляется мне картина «Клеопатра», относительно античного происхождения которой учеными высказываются различнейшие мнения.

Бергер отстаивает античное происхождение картины на том основании, что техника картины «Клеопатра» принципиально совершенно та же, что и у портрета «Алины». Правда, он констатирует и их отличие: в изображении Алины мазки кисти энкаустической техники остаются видимыми, в то время как в изображении Клеопатры этого нет. Бергер должен сам при-

знать (хотя он и считает восковую темперу основной живописной техникой, свойственной Апеллесу), что восковой темперой нельзя было достичь того характера красок, который имеется у «Клеопатры»; в этом он сам убедился сравнением образцов.

Не будем вмешиваться в спор о том, антична картина или нет; отметим лишь те моменты, которые говорят в пользу ее античности. Исследованиями Козимо Ридольфи было с несомненностью установлено наличие воска, который в соединении со смолою служил связующим веществом для красок. Описание цветового впечатления от картины совершенно ясно подтверждает наличность того присущего краскам горячей энкаустики очарования, которого даже приблизительно нельзя достичь никакой другой живописной техникой. Козимо Ридольфи описывает свое впечатление от картины следующим образом: «Сразу замечаешь, что нет следов мазков кисти и что слой краски на шиферной доске очень тонок. Телесные части и материи одежд, взятые в отдельности, кажутся как бы сплавленными («impastées»); краски их так объединены, будто они литые... Между плоскостью картины и очертаниями лица видна очень заметная разница в уровне (толщине) слоя точно так же, как и между одеждой и обнаженными частями, между ними и украшениями (все обстоятельства, придающие вещам достойный удивления рельеф). Змея в особенности хорошо отделяется от остального, и это придает ей видимость такого правдоподобия, что испытываешь содрогание и хочется сказать, что она живая. Я счел нужным упомянуть об этих особенностях не для того, чтобы их объяснить, но чтобы обратить на них внимание тех лиц, которых это может заинтересовать так же, как и меня».

Художник, написавший эту картину, без сомнения, сделал сперва подмалевок темперой. Оставив фон в этом состоянии темперного подмалевка, он затем написал тело и одежду в технике горячей энкаустики, при помощи которой можно легко искусным вжиганием достичь эмалевой гладкости, видной на картине.

Также и густо положенные части в украшениях и в змее с несомненностью говорят в пользу горячей энкаустики.

Картина в настоящий момент представляет собою руину. Примерно в 1908 г. она реставрировалась в Лондоне и была совершенно испорчена. «Жалкий шарлатан» испытал на ней свои реставрационные чары и смыл очистителями, рассчитанными на масляные картины, большую часть энкаустической раскраски. То обстоятельство, что краска так легко растворилась

в этих растворителях, содержавших, по всей вероятности, терпентин, эфирные масла или, быть может, даже хлороформ, решительно подтверждает наличность восковой живописи. Неудача с этой реставрацией, объясняемая тем, что реставратор ни разу в своей жизни не имел дела с энкаустической картиной и был подготовлен лишь к картинам масляными красками, решительным образом подтверждает наличность в картине античной восковой живописи. Если Рэльман не нашел воска в пересланном ему Бергером кусочке фона, то это отнюдь не доказывает противоположного. Ибо фон, повидимому, был вообще весь написан темперой, покрытой восковым лаком, который, по всей вероятности, при реставрации или раньше был основательно смыт; куски, которые Бергер переслал Рэльману, были взяты с картины, испорченной уже лондонской реставрацией.

Также и так называемая «Муза из Кортоны» по своему цветовому впечатлению имеет античный характер; обе картины показывают, до какой высоты можно было поднять энкаустическую технику.

Автор глубочайшим образом убежден, что утерянная энкаустическая техника теперь, когда ее снова можно применять, имеет большое значение для всей нашей живописной техники вообще. Выше мы видели, что именно техника особенно трудной *горячей* энкаустики держалась примерно с 3000 г. до н. э. вплоть до VIII века н. э. Этим она обязана единственно и исключительно тем ее преимуществам, которые уже египтянами были оценены во всем объеме и которые состоят в красоте краски и ее прочности.

Возможность широко приспособлять энкаустику ко всем заданиям сделала энкаустику излюбленнейшей техникой древности; она будет иметь величайшее значение также и для нашего времени. Важнейшая область применения ее—камень и стена. До сих пор у нас не было благородной прочной краски для росписи камня, ибо масляная краска по самому своему характеру не подходит для этого. Достойно глубокого сожаления, что даже должностные инстанции применяют покраску камня масляной живописью, хотя на основании исследований Эйбнера известно, что масляная краска *собирает* воду, которую она таким образом пропускает и в находящийся под нею камень, к вреду последнего.

Энкаустика—единственное в своем роде средство не только окраски, но и длительной защиты камня, так как она образовывает тесно связанный с ним упругий и все же твердый покров; этот покров не поддается ни серной кислоте, которой насы-

щен воздух современного индустриального города, отопляемого углем; он не поддается и механическому трению пыли, бросаемой воздухом о камень, разрушительное действие которой за длительное время равносильно действию воздушно-песочной струи. В маленькие углубления, возникающие под влиянием серной кислоты, из года в год будет попадать вода, и с наступлением морозов разрушение будет быстро развиваться. Благодаря энкаустике, все эти въевшиеся ямки могут быть так заполнены и покрыты воском, что вода, вследствие свойства воска отталкивать ее, будет гладко с него стекать.

Поэтому сейчас, в связи с течением в архитектуре в сторону цвета, одной из важнейших областей энкаустики будет окраска камня. Какое простое и вместе с тем красивое впечатление получается на каменном фасаде от цветной окраски капителей, карнизов или других скульптурных украшений! А это может быть легко и скоро выполнено способом горячей энкаустики.

Также и для покраски отдельных частей фасадов из кирпича будет нужда в той же энкаустике. Это же относится и к терракотам, предназначенным для постановки под открытым небом в виде разного рода украшений, надгробий, памятных досок и т. п. Если мы добьемся повсюду дороги для краски, то и могильные камни и каменные памятники всегда будут цветными, а для этого опять-таки в интересах сохранности потребуется энкаустика.

Также и для окраски стен под открытым небом, в особенности в индустриальных городах, где благодаря сильному дыму угольных печей в воздухе много серных кислот, разрушающих не только покраску домов, но и их штукатурку и даже камень,— энкаустика призвана сыграть большую роль. То же относится и к внутренней цветной покраске в тех случаях, где в силу особых условий требуется особая прочность. Мы знаем, что в помещении для горячих ванн античных римских бань потолки были расписаны способом энкаустики. Этот факт доказывает нам, что также и внутренние помещения таких зданий, как, например, церкви и т. п., где в силу скопления большого числа людей или по другим причинам на потолках и стенах может выступать влага, энкаустический способ может быть единственной пригодной техникой, так как все иные техники—казеин, темпера и др.—в таких условиях быстро гибнут. Пусть же и в наше время большой хозяйственной нужды вновь обретенная техника энкаустики вызовет к жизни картины и покраски, столь же прекрасные, как и прочные!

Все спорные вопросы, которые в течение десятилетий волновали умы и сердца в Мюнхене и находили отклик далеко за пределами Германии, вопросы, в центре обсуждения которых стоял Бергер, можно считать сейчас разрешенными.

За Бергером остается та несомненная большая заслуга, что он собрал прямо невероятно обширный материал, с какой бы то ни было стороны касавшийся вопроса. Он сделал это с величайшим жаром, не жалея труда, привлекая к разъяснению вопроса специалистов, если по вопросу возникали какие-либо сомнения. Мы это видим на многих примерах, например, как он из-за выяснения вопроса о краске «sinopis» обратился к зоологической станции в Неаполе и предпринял там ряд опытов, в которых ему оказали помощь доктор Линдтнер и доктор Шенланг. Несомненно, что он заблуждался по вопросу о пуническом воске, но не стыдно ошибаться в вопросе, в котором исследователи двести лет были на ложном пути.

Если мы уже в вопросе о фресковой технике древних видели, что античные художники с совершенно беспримерной утонченностью, с применением всевозможных ухищрений стремились использовать фресковый грунт для достижения своих художественных целей, то это высокое техническое превосходство при энкаустике выступает на вид еще сильнее.

При описании фресковой техники мы указывали, что художник может достигнуть высшего совершенства, которого только можно извлечь из данной техники, лишь в том случае, если он научится этой технике от учителя, который получил ее путем традиции и то лишь после длительного собственного в ней упражнения. Энкаустика в противоположность фресковой технике открывает еще больший простор к применению всевозможнейших способов, сноровок и ухищрений, для получения свободной игрой технических средств таких эффектов, какие не могут быть достигнуты никакой иной техникой. Энкаустика—это самостоятельная техническая система, включающая в себе высшее понятие о живописной технике вообще. Античные школы живописи соревновались между собой в том, чтобы превзойти друг друга в энкаустике, и недаром учителя энкаустики в древности пользовались славой. Этой технике надо учить и учиться. Выше указывалось относительно фресковой техники, что письменные указания о ней не имеют решающего значения. Это еще в большей степени применимо в отношении энкаустики. При высоком хозяйственном значении этой техники для нашего снова красочно-радостно настроенного времени необходимо использовать все

средства, чтобы способствовать такому расцвету энкаустики, какой был в античном мире.

Это будет зависеть от того, будет ли в этом отношении достаточно сознательным государство, которое в конце концов должно являться представителем и покровителем культурных элементов народа, ибо размер подобной гигантской работы превосходит силы немногих единиц.

При введении в практику энкаустики надо обратить внимание на то, чтобы она культивировалась, применяясь к особенностям нашего северного климата, чего достигнуть нетрудно.

Надо далее отметить, что отнюдь нет необходимости в том, чтобы вытеснить технику масляных красок или стремиться к тому, чтобы это сделать. Масляная краска из-за удобства работы стала незаменимой для художников нашего времени. Каждая техника должна применяться там, где ей место. Энкаустика же обладает массой возможностей, которых при масляных красках вообще нельзя предполагать. Будущее покажет, созрело ли наше время настолько, чтобы снова ввести в обиход и развить энкаустику.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возрождение энкаустической техники равносильно новому оживлению живописно-технической культуры, которой около четырех тысяч лет; помощь современных вспомогательных технических средств дает нам возможность применять эту в древности столь трудную технику сравнительно легко. Античная техника живописи в целом стояла на такой высоте, что наше сегодняшнее время может учиться у ней всему.

Чем больше мы изучаем античный мир, тем больше мы проникаемся сознанием того, каким огромным знанием материала обладал античный мир. Какой каменный и известковый материал умели найти для стройки хотя бы римляне! Он успешно противостоит ветрам и непогоде до наших дней, между тем как зодчие эпохи Людвига I, т. е. начала XIX века, зачастую применяли в постройках и пластике материал, который едва сто лет спустя выветрился так сильно, что разрушился бы, если бы не были приняты энергичные меры к его сохранению. И тут античность со своей энкаустикой может явиться спасительницей; энкаустическое сохранение камня может спасти многое из того, что пока еще не поздно спасти. Не современная химия приостановит разрушение, но *античная техника*. Несмотря на все боль-

шие успехи химии, картины, которые изготовлены введенными химией современными средствами живописи, до такой степени потрескались, потемнели, завуалированы, что уже спасены быть не могут. В этом можно убедиться в различных отечественных и заграничных галлереях; в то же время энкаустические портреты мумий, которым теперь примерно 2 000 лет, сохранились почти неповрежденными. Также и средневековые картины эпохи, когда тоже еще не было химии, сияют древней роскошью красок.

Насколько римляне были мастерами в выборе каменного материала для домов и в изготовлении кирпича, настолько же возбуждает удивление современности их неразрушимая твердокаменная известковая штукатурка. Средневековая штукатурка также много лучше нашей современной. Так, Газак пишет:

«О, если бы я все-таки знал, как приготовляли эти отважные художники средневековья свою штукатурку, так, что создания их противостоят векам! Почти никто из тех, кто восторгается кружевным лесом кельнского или пражского соборных хоров, не думает о той железной штукатурке, которая была их предпосылкой. И только строитель, которому, в скромных рамках современности, приходится создавать чаши, шлемы и верхушки башен, с примесью зависти думает о тайнах волшебной извести, которая в течение веков держала скрепленным это сказочное великолепие, в то время как в памяти у него, одновременно угрожая и пугая, встает потрескавшаяся мишура других построек с современной штукатуркой. Право, из чего же могла состоять штукатурка радостно склонного к стройке средневековья?»

Если действительно надо в ближайшее время обеспечить поступательное движение техники вперед, то прежде всего надо покончить с бойкими словечками, которые до сих пор казались догмами для широчайших кругов. Вводящие в заблуждение понятия, вроде «дыхания стены» и всеспасающей исцелительной индустрии, вносят в наше, с точки зрения живописной техники, беспорядочное время еще больше смятения. Также и в вопросе о сохранении камня химия применением «флуатов» лишь повредила. Наши строительные власти, в отношении этих и подобных им химических материалов для сохранения камня, пережили ряд самых горьких разочарований, так как при таком «отвердении» с камнем оперируют совершенно противоестественно. Благодаря соединению с химическими веществами получается различный коэфициент напряжения в обработанном ядре и флуатированной поверхности, благодаря чему при холоде или

жаре должны были наступать отщепления поверхности. Покраска камня маслом для защиты его от воды также причинила много вреда, например, в дрезденском Цвингере и других местах, потому что масляная краска не изолирует от воды, но быстро становится водособирающим моментом, который ни в какой степени не задерживает воду от покрашенного объекта, но, наоборот, является проводником ее и, кроме того, мешает естественному высыханию от солнца и воздуха.

Каждая болезнь должна лечиться индивидуально хирургически или иными медицинскими способами. Точно так же лечение больного строительного материала выветрившегося камня должно быть от случая к случаю индивидуальным. Простым покрытием каким-нибудь из отвердевающих составов ничего не сделать. Прежде всего должно быть проведено точное обследование состояния, поставлен диагноз о качестве и источниках разрушительных явлений. До начала работ по консервации должны быть учтены общие влияния погоды, кислотность воздуха, различные источники сырости, капель, влияния воды и ветра. Далее, камень должен обрабатываться различным образом, но не применением различных средств, а применением такого безвредного материала, который допускает, как воск, различнейшие способы использования: в виде ли прозрачной лессировки, глубокого ли внедрения или подобного эмали плавленного защитного слоя, не изменяя характера камня. Если реставрация картин и древностей предполагает большую технику и много знаний, то же самое имеет место при консервации распадающегося каменного материала наших почтенных древних памятников зодчества. Наше время, к сожалению, имеет слишком исключительное пристрастие в отношении машин и других техник, чтобы уже теперь в достаточной мере широко осознать вышесказанное.

Наличность энкаустики, как было упомянуто выше, была удостоверена находками уже в древнем царстве, в Египте, примерно за 3000 лет до н. э. Это время было исполнено поклонения божественному огню. Десятки тысяч лет люди в каменном веке ограничивались применением каменных орудий и с дикой силой первобытности стремились к улучшению своего положения. Огонь дал ему облагороженную пищу. Огонь побудил его к открытию и использованию металлов. Он создал бронзовый век, который был первым шагом к более высокой культуре. Огонь дал ему обожженные глиняные сосуды, керамику, кирпич, технику глазури, стекло, помог обжигать известь, дал

штукатурку и открыл таким образом путь к более высокому строительному искусству.

Поистине, не приходится удивляться, что все старые народы почитали и обоготворяли огонь, как творца культуры. Чем выше были температуры, при которых возникали первобытные каменные породы, вроде гранита и порфира, тем тверже и ценнее был камень. Благословение огня постоянно сопровождает человечество, и даже в настоящее время без него был бы немыслим прогресс индустрии. Поэтому огонь снова без труда займет по праву то место, которое он занимал в древности в отношении консервации и окраски строительных материалов. И это с тем большей легкостью, что состояние современной техники вообще не знает трудностей или препятствий в этой области. Из огня и воска вырастает энкаустика и нам, как некогда древним, дает в руки технику, о которой Плиний говорит, что она «ни от солнца, ни от соленой воды, ни от ветров не портится».





Рис. 11. Полинейк и Эрифила. Ваза из Лечче в Апулии.



Рис. 12. Голова вождя. Деталь фрески этрусского погребения в Вольче.



Рис. 13. Голова вождя. Деталь фрески этрусского погребения в Вольче.

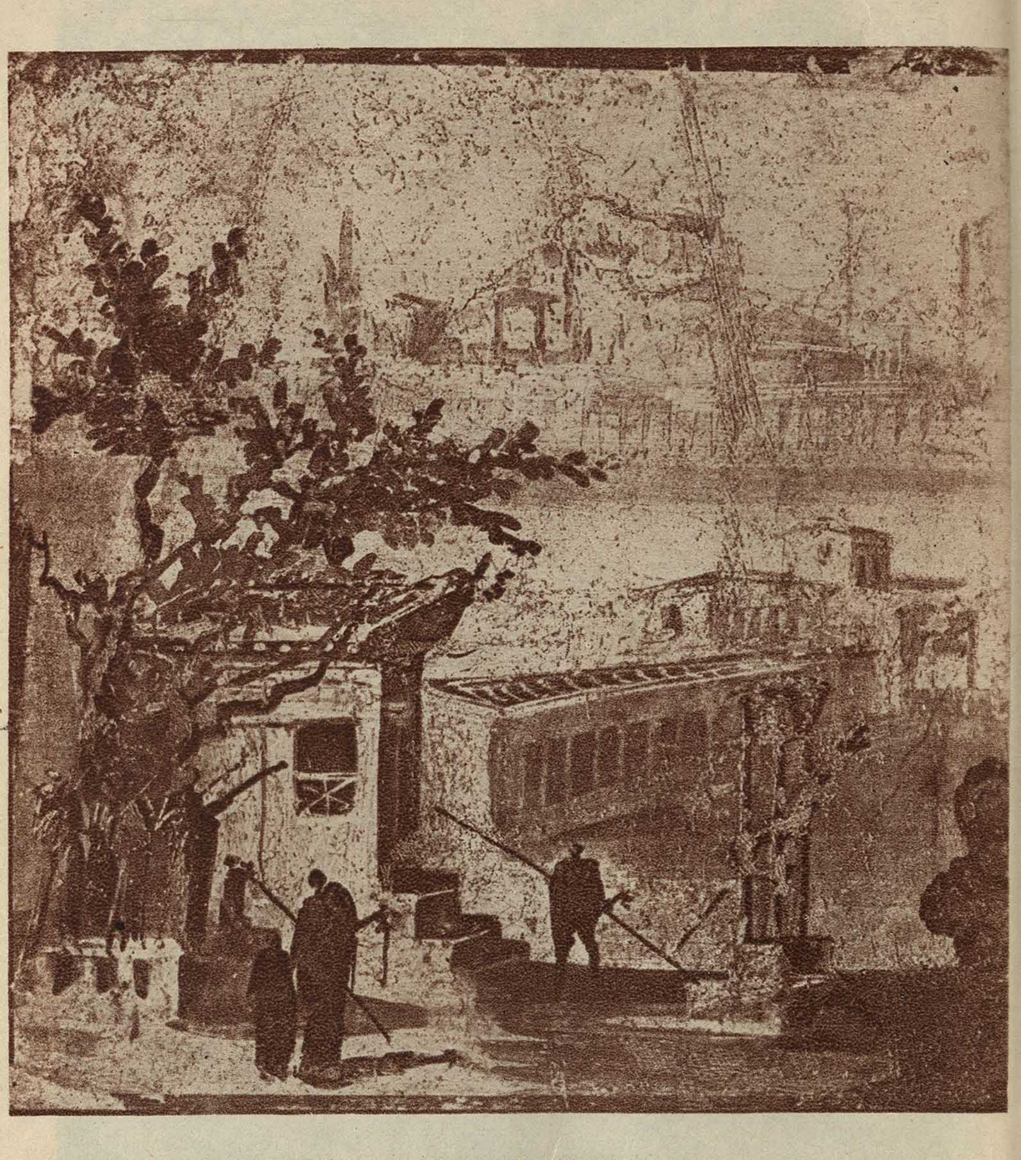


Рис. 14. Пейзаж. Помпейская фреска.

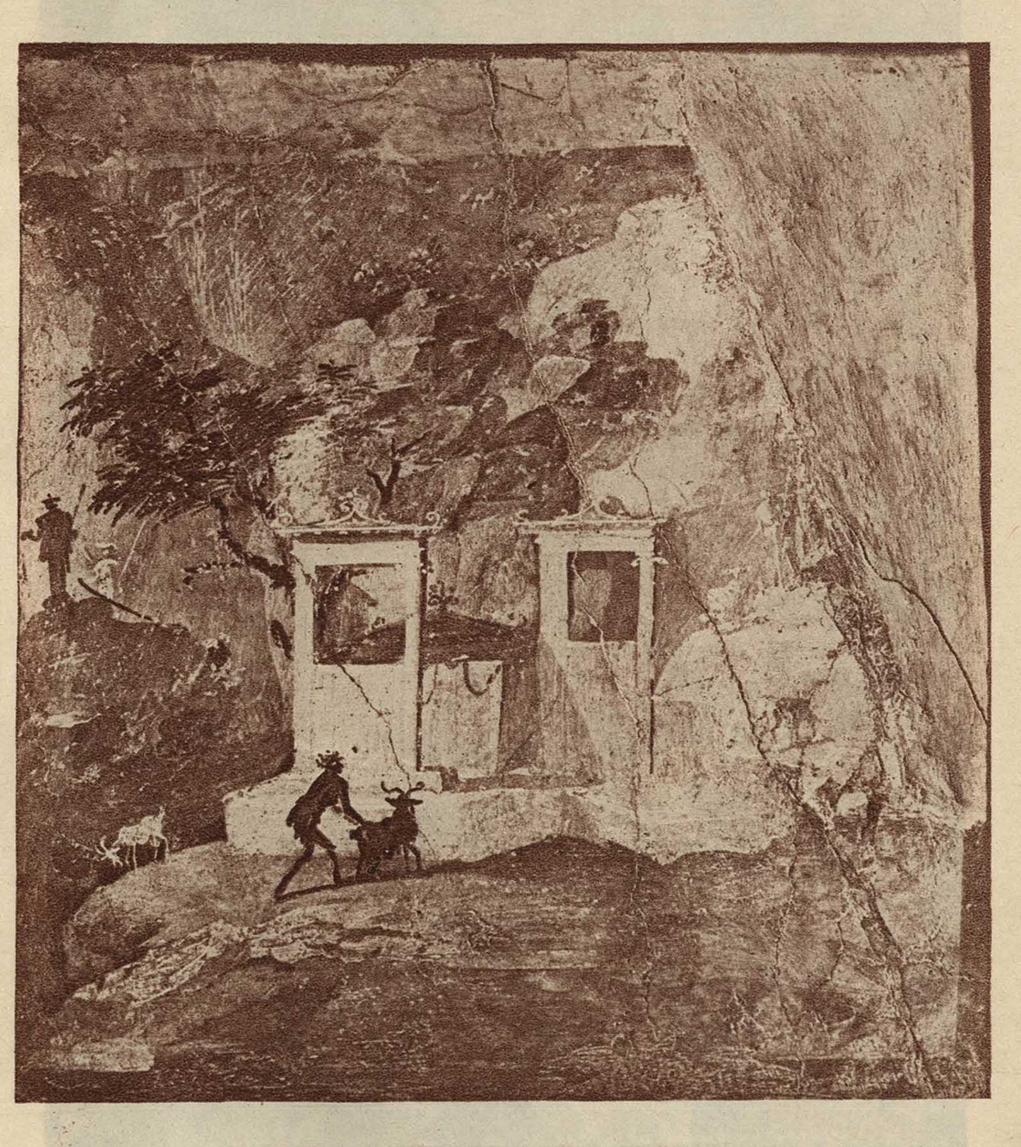


Рис. 15. Пейзаж. Помпейская фреска.

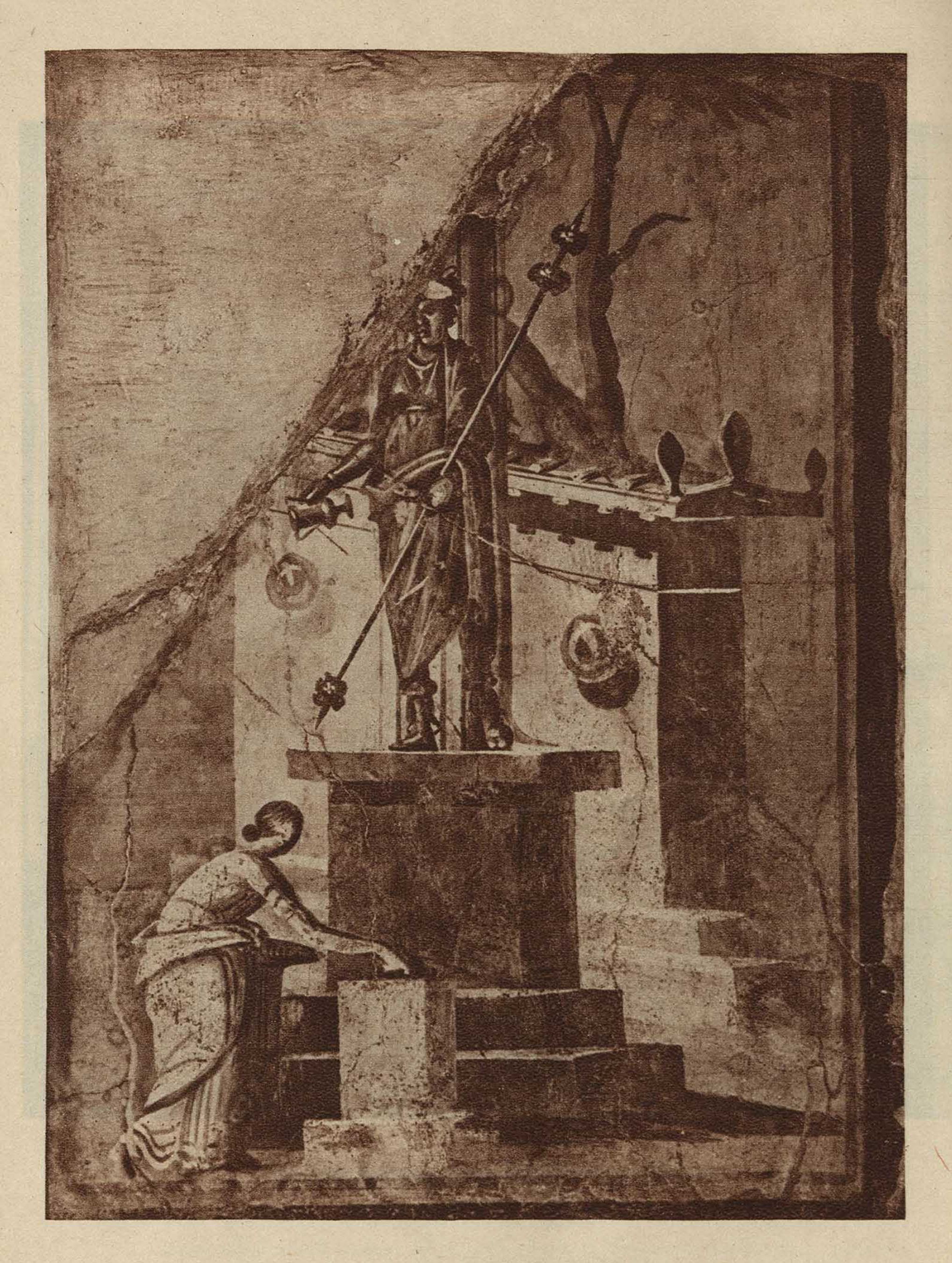


Рис. 16. Жертвоприношение. Помпейская фреска.

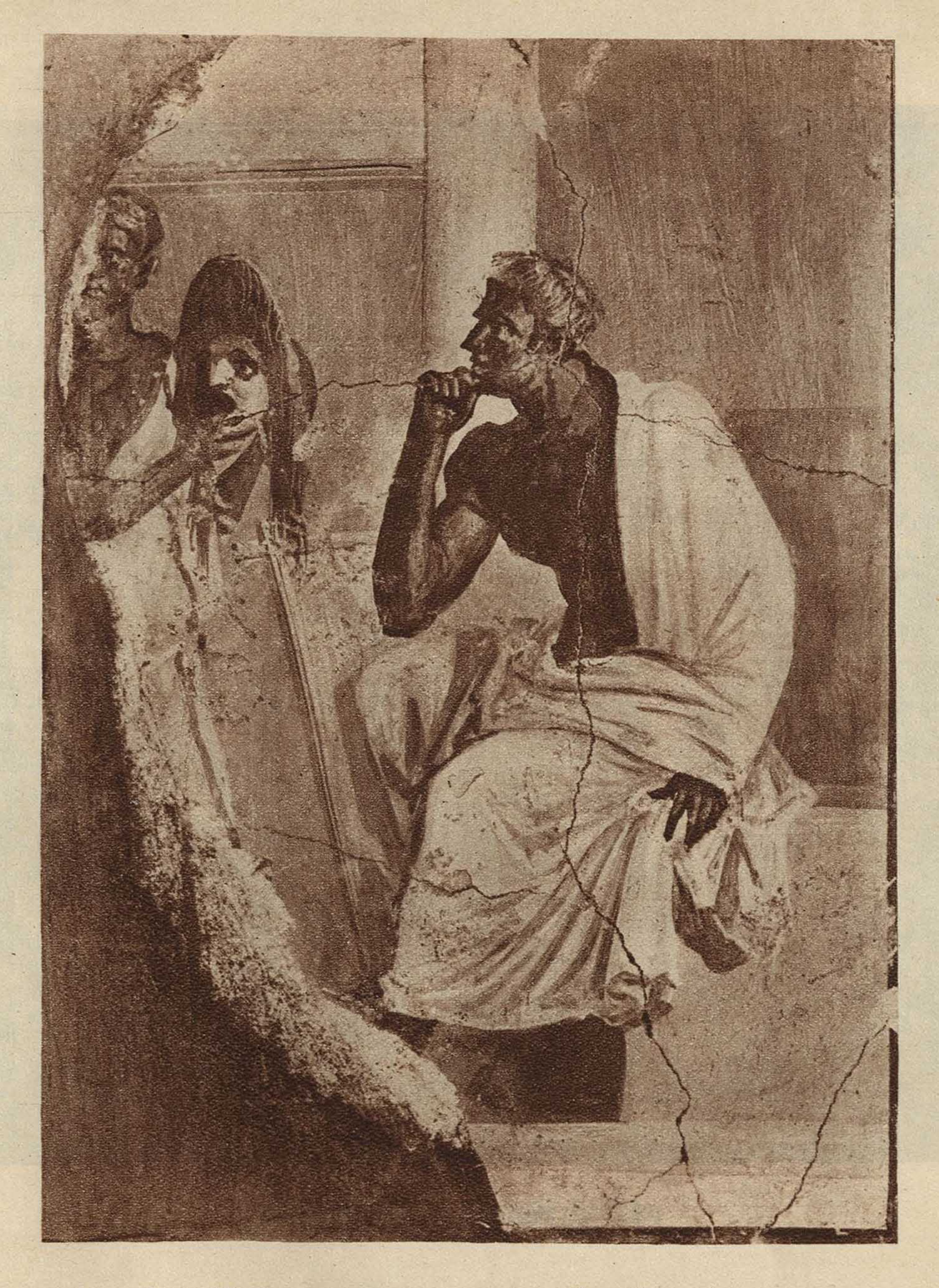


Рис. 17. Сцена из театрального быта. Помпейская фреска.



Рис. 18. Хариты. Помпейская фреска.



Рис. 19. Хариты. Помпейская фреска.

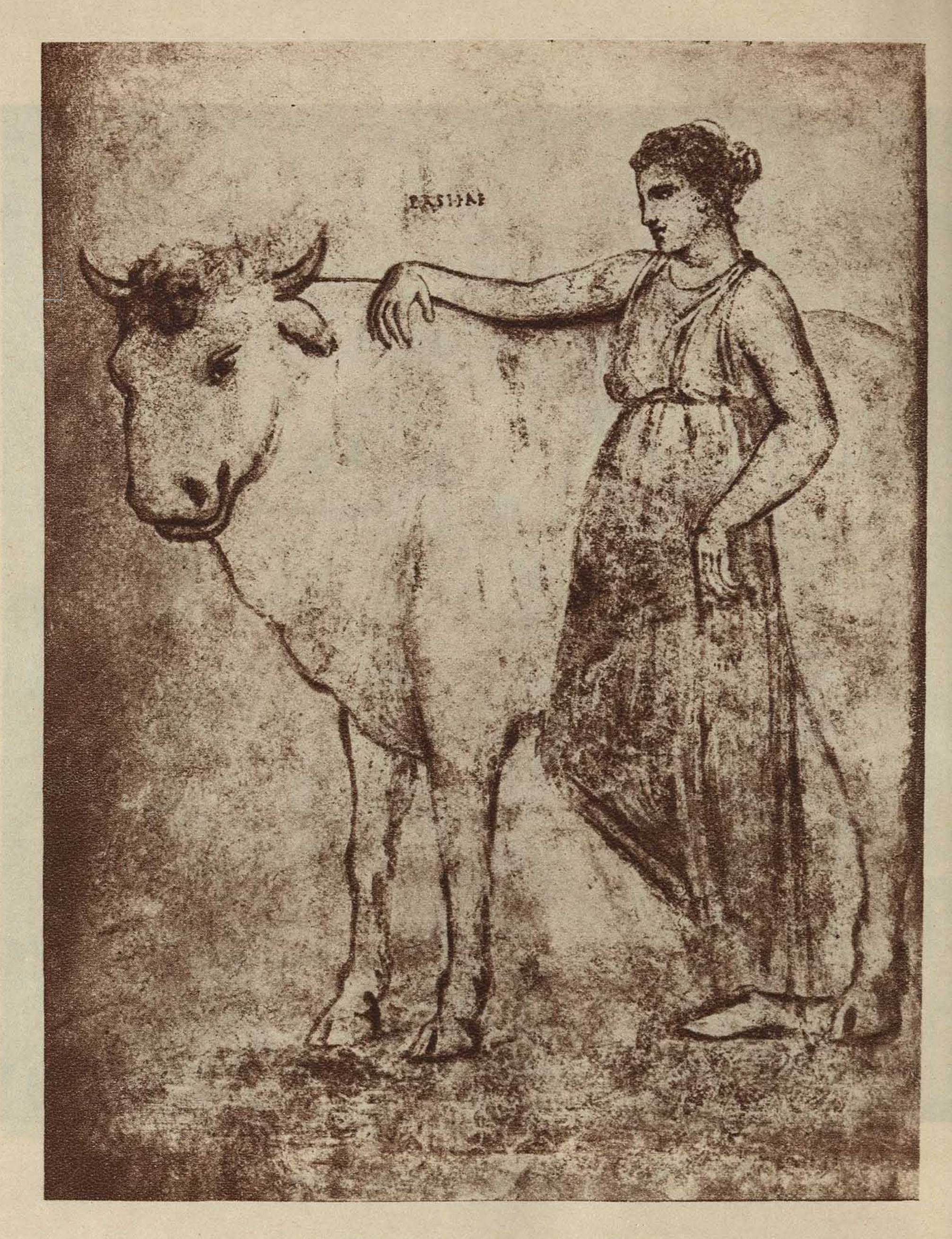


Рис. 20. Пазифая. Фреска из Остии.

Рис. 21. Альдобрандинская свадьба. Античная фреска.



Рис. 22. Аполлон, кентавр Хирон и Эскулап. Помпейская фреска.



Рис. 23. Вакхическая сцена. Фреска виллы Итем.

Рис. 24. Фрески виллы Итем.

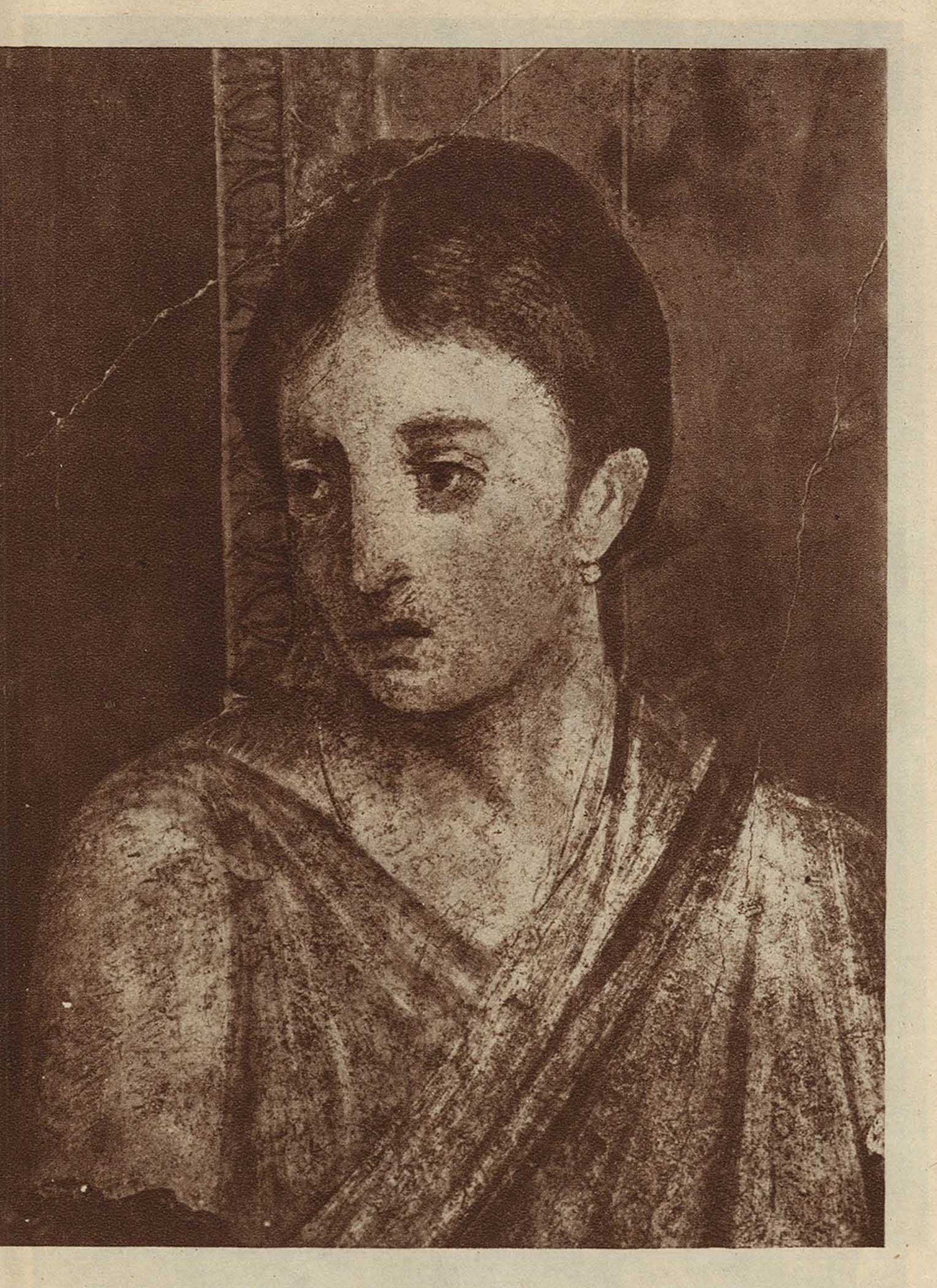


Рис. 25. Деталь фрески виллы Итем.

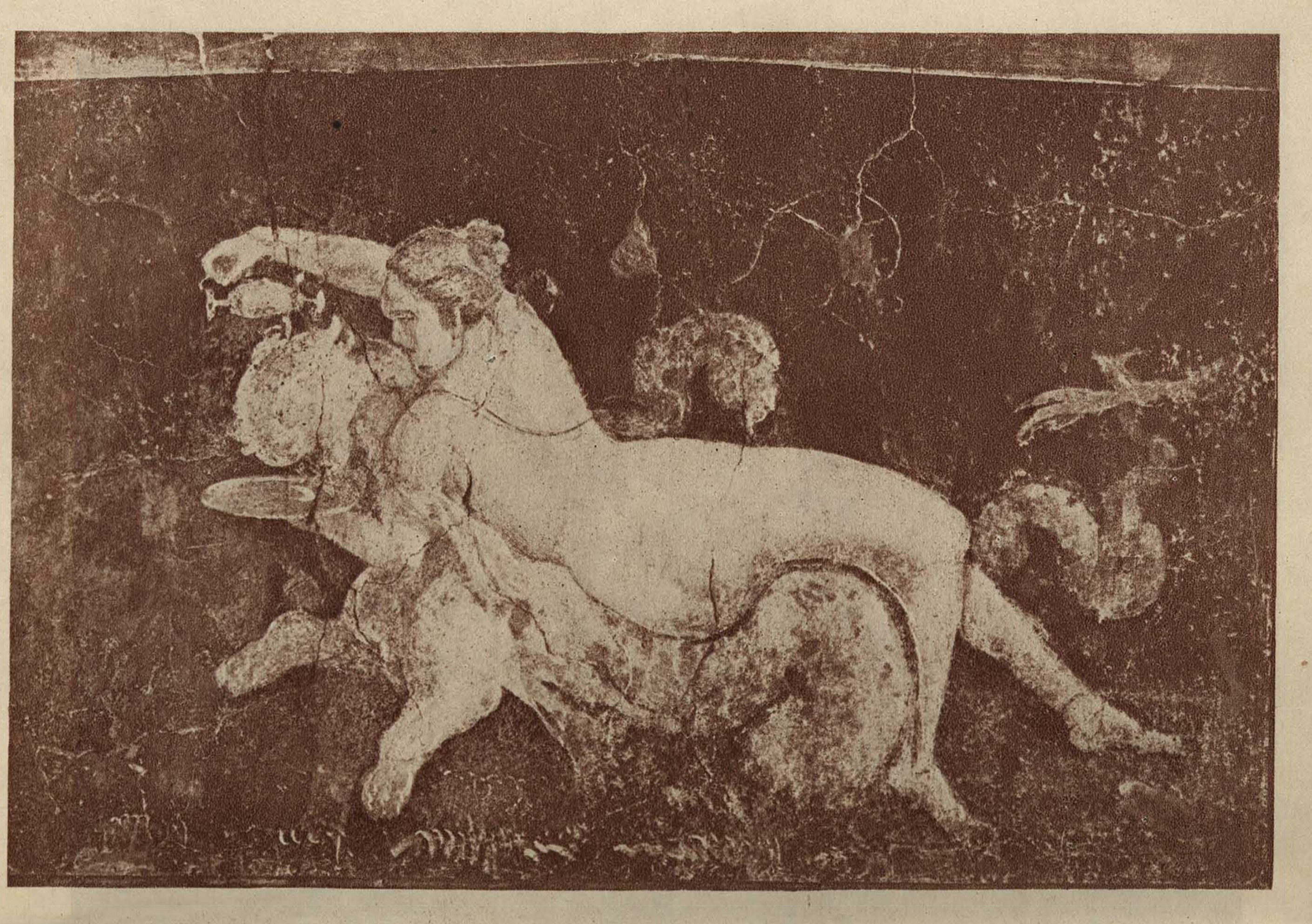


Рис. 26. Нереида на морской пантере. Фреска из Стабии.

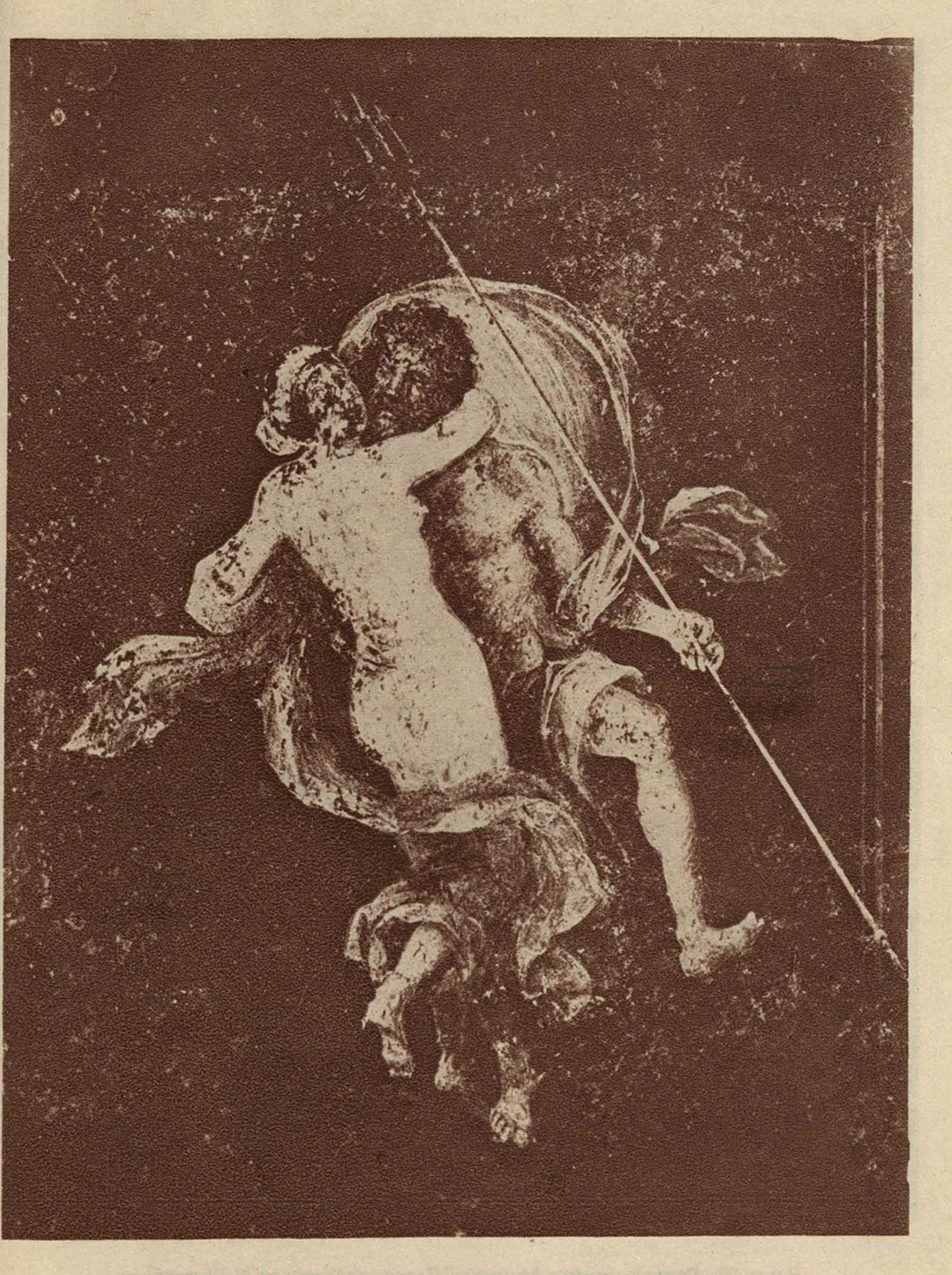


Рис. 27. Посейдон и Нереида. Помпейская фреска.



Рис. 28. Голова нимфы Аркадии. Деталь фрески из Геркуланума.



Рис. 29. Голова Геркулеса. Деталь фрески из Геркуланума.



Рис. 30. Кентавр и вакханка. Помпейская фреска.

ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

Рис. 1 (перед титулом). Деталь фрески «Хирон, обучающий Ахилла».

Из так называемой «Базилики Геркуланума». Высота всей фрески 1 *м* 20 *см*.

Рис. 2 (стр. 1). Театральная сцена. Помпейская фреска.

Плита из штукатурки, которая вделывалась в штукатурное покрытие стены; таким образом, это—«вставная фреска», заготовлявшаяся в мастерской художника про запас. Заказчик имел возможность выбирать из заготовленных картин те, которые ему нравились. Также и этот род вставных картин мог бы получить у нас широкое распространение. На снимке отчетливо видны быстрота и простота древней росписи—«почерк росписи». Высота 0,36 *м*.

Рис. 3 (стр. 24). *Беноццо Гоццоли*. Деталь фрески в палаццо Рикардо во Флоренции. Написана в 1459 г.

Сравнение воспроизводимой картины с фресками античности показывает, что к тому времени ренессанс еще не нашел пути к подлинно фресковому стилю, перенося во фреску стиль станковой картины. Выполнение подобной живописи неизбежно предполагало в виду медленности работы много наложений грунта и, следовательно, много работы.

Рис. 4 (стр. 24). Деталь фрески *Доменико Гирландайо* в Санта Мариа Новелла во Флоренции.

Явственно видны швы стыка. Сравнение с воспроизводимой ниже (рис. 5) станковой картиной «Портретом Торнабуони» того же Д. Гирландайо наглядно показывает перенесение станковой манеры во фреску.

Рис. 5 (стр. 25). *Доменико Гирландайо*. Портрет Торнабуони.

Станковая работа Д. Гирландайо 1488 г. В собр. Канн. Фреска (рис. 4) написана между 1484 и 1489 гг.

Рис. 6 (стр. 25). Фрески *Микель Анджело* в Сикстинской капелле.

Пунктиром обозначены швы штукатурки, куски фрески, требовавшие отдельного наложения штукатурки, выполненные за один день. Как видно из чертежей, Микель Анджело надо было на выполнение одной большой фигуры 9—10 дней интенсивной работы. Воспроизведено по изд. Ernst Steinmann. «Die Sixtinische Kapelle». B. II.

Рис. 7 (стр. 64). *Микель Анджело*. Голова Адама. Деталь фрески в Сикстинской капелле.

Показывает борьбу Микель Анджело за большой широкий фресковый стиль, хотя он и не достигает простого величия древнего стиля античной фрески. Мягкие переходы в телесных частях, которых особенно искал Леонардо да Винчи, доказывают, что и Микель Анджело при всем своем величии не мог полностью освободиться от требований, которые тогда ставились станковой картине. Уверенность почерка отдельных частей, например, волос, глаз, так же, как и свободное исправление вдавленного контура кистью, напоминает наиболее совершенную технику античных художников.

Рис. 8 (стр. 65). *Рафаэль*. Аполлон и Марсий.

В последние годы XV столетия в Риме был обнаружен ряд памятников античного искусства, в частности на Эсквилине остатки так называемого «Золотого дома» Нерона с небольшими остатками орнаментальной росписи. Открытие вызвало величайший интерес среди итальянских художников. В работах Джиованни да Удине, Пинтуриккио и Рафаэля снова ожили декоративные и пластические мотивы античности.

Рис. 9 и 10 (стр. 80 и 81). Энкаустические портреты из Файюма. Московский Гос. музей изящных искусств.

Применение «каутерия» ясно видно в моделировке лица и шеи; в одежде и особенно в фоне ясно видно применение кисти. Воспроизведено в цвете и описано Б. В. Фармаковским в «Вестнике музея» за 1913 г.

Рис. 11 (в конце). Полинейк и Эрифила. Ваза из Лечче в Апулии.

Воспроизведено по Löwy. «Polygnot».

Рис. 12 и 13 (в конце). Голова вождя. Детали фрески этрусского погребения в Вольче.

Греческие поселения на юге Италии и в частности у Неаполитанского залива, на месте будущей Помпеи, относятся к VIII веку до н. э. Завоеватели—самниты, оски и другие этрусские племена,—подчинившие себе греков, в свою очередь должны были уступить римлянам, победоносное продвижение которых закончилось ок. 280 г. до н. э. Воспроизводимые памятники относятся прибл. к 300 г. до н. э., т. е. к последним годам борьбы этрусков с Римом. Фресками украшены усыпальницы вождей; они изображают наряду со сценами национальной героической борьбы с Римом также темы из греческого эпоса. Воспроизводимые образцы характерны своей эмоциональной напряженностью и широкой манерой. Воспроизведено по статье Fr. Messerschmidt в журнале «Die Antike». 1928, H. 2.

Рис. 14 и 15 (в конце). Пейзажи. Помпейские фрески.

Рис. 16 (в конце). Жертвоприношение. Помпейская фреска.

Рис. 17 (в конце). Сцена из театрального быта. Помпейская фреска.

Рис. 18 и 19 (в конце). Хариты. Помпейские фрески.

В основе картин лежал, повидимому, скульптурный античный памятник.

Рис. 20 (в конце). Пазифая. Фреска из Остии.

Рис. 21 (в конце). Альдобрандинская свадьба.

Фреска, найденная в 1605 г. в Риме на Эсквилинском холме. В настоящее время находится в Ватиканской библиотеке в Риме. Длина ее 2,42 *м*, высота 0,92 *м*. Вероятное время выполнения—II или I век до н. э. Большинство исследователей склонно предполагать в прототипе этой фрески греческий подлинник IV века до н. э.

Рис. 22 (в конце). Аполлон, кентавр Хирон и Эскулап. Помпейская фреска. Национальный музей в Неаполе.

Рис. 23 (в конце). Вакхическая сцена.

Фреска так называемой «виллы Итем» («виллы мистерий»), обнаруженной в 1909 году недалеко от Геркуланских ворот Помпеи.

Рис. 24 и 25 (в конце). Фрески виллы Итем («виллы мистерий»).

Здание помещалось за чертой города у дороги усыпальниц и, повидимому, служило для тайных собраний участников дионисического культа. Длина зала 9 м, ширина 6 *м*. Роспись занимает три стены. Тема росписи—посвящение избранной в тайны культа. Она одевает покрывала, пробует ритуальных яств; появляются силены и звери; посвященной сообщают о предстоящих ей страданиях—смерти, что приводит ее в ужас. Центральная группа изображает Диониса и Кору. Смерть заменяется бичеванием. Последняя фигура—посвященная в виде обнаженной менады экстатически устремляется вперед в вакхической пляске.

Рис. 26 (в конце). Нереида на морской пантере. Фреска из Стабии.

Высота 0,56 *м*.

Рис. 27 (в конце). Посейдон и Нереида. Помпейская фреска.

Рис. 28 (в конце). Голова нимфы Аркадии. Деталь фрески «Геркулес находит своего сына Телефоса» из Геркуланума.

Высота всей композиции 2,02 *м*.

Рис. 29 (в конце). Голова Геркулеса. Деталь фрески из Геркуланума.

Рис. 30 (в конце). Кентавр и вакханка. Декоративная фреска из дома Веттиев в Помпее.

Заставки, виньетки, концовки взяты из декоративных росписей так называемого дома Веттиев в Помпее. Воспроизведены по изд. P. Herrmann. «Denkmäler der Malereî des Altertums».

На суперобложке—деталь фрески «Альдобрандинская свадьба».

Цена 4 рубля

Переплет 1 р. 50 к.

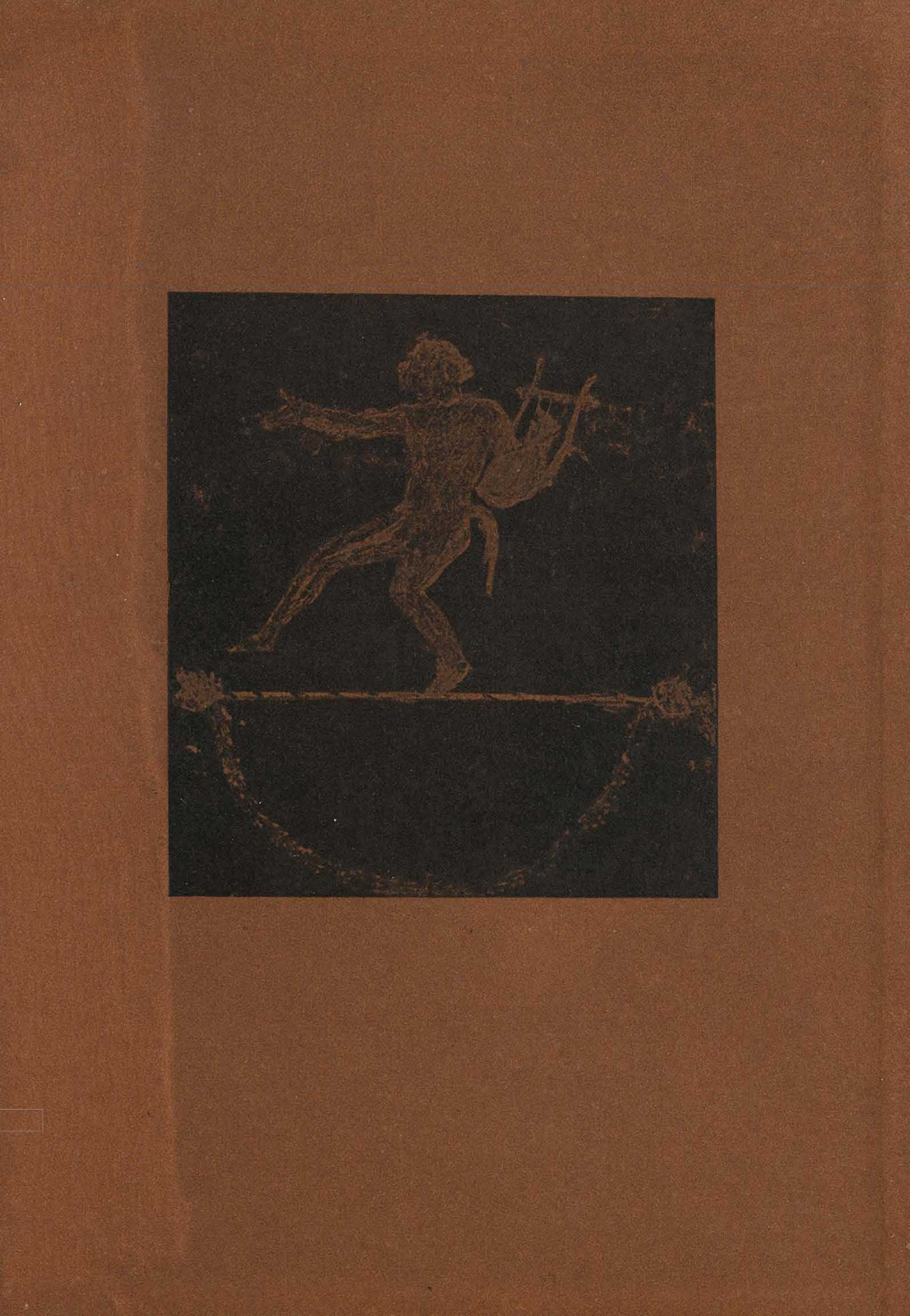


ОГИЗ • ИЗОГИЗ

1934

ГАНС ШМИД. ТЕХНИКА АНТИЧНОЙ ФРЕСКИ И ЭНКАУСТИКИ








2010480255